

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 11

1
1964

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil* ;
PROF. MARCEL BREAZU; PAUL CORNEA; FLOREA BOBU
FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA;
ACAD. PROF. ANDREI OȚETEA; AMELIA PAVEL — *secretar
științific de redacție* ; ACAD. AL. PHILIPPIDE; PROF. MIHAI
POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct* ; PROF.
ZENO VANCEA; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru correspon-
dent al Academiei R.P.R.; ACAD. PROF. TUDOR VIANU

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin **CARTIMEX**, Căsuța poștală 134—135, București, R. P. Română, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: Calea Victoriei 11, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 11

nr. 1

SUMAR

	Pag.
Editorial	3

STUDII

FLOREA BOBU FLORESCU,	Privire generală asupra realizărilor în domeniul cunoașterii și valorificării artei populare românești în ultimele două decenii (1944—1964)	5
PAUL HENRI STAHL,	Case noi țărănești	15
PAUL PETRESCU,	Moștenirea artistică în domeniul artei populare	35
MARIA ANA MUSICESCU,	Cercetări de artă medievală românească în anii puterii populare	55
SORIN ULEA,	Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolaie-Dorohoi	69
AMELIA PAVEL,	Însemnări despre simbol (cu aplicare la grafica românească contemporană)	81

NOTE ȘI DOCUMENTE

EMIL VÎRTOSU, O sculptură de artă populară în lemn din 1820	91
ION RADU MIRCEA, Un sculptor în lemn din secolul al XVI-lea: maistorul Dosoftei	95
VASILE DRĂGUȚ, Despre picturile murale ale bisericii fortificate din Homorod	102
PAVEL CHIAIA, Date noi cu privire la pietrele de mormânt ale lui Matei Basarab și ale familiei sale	109
RĂZVAN THEODORESCU și CRISTIAN MOISESCU, Urmele unui monument brîncovenesc în curtea domnească din Tîrgoviște	121
RADU IONESCU, Despre majorul Pappazoglu și muzeul său	126
GH. COSMA, Date despre afișul românesc între 1944 și 1948	128
PETRE OPREA și BARBU BREZIANU, Cu privire la Salonul « Artiștilor independenți »	134
BARBU BREZIANU, Gruparea « Arta romină » (1918—1926)	144

VIORICA DENE, Exemplare de ebenisterie transilvăneană în colecția Muzeului de artă al R.P.R.	152
---	-----

CRONICĂ

RECENZII

Retipăriri de cărți de artă bizantină (<i>Răzvan Theodorescu</i>)	165
E. H. GOMBRICH, Art and Illusion (<i>Amelia Pavel</i>)	169

NOTE DE LECTURĂ

HANS MÖHLE, Das Berliner Kupferstichkabinett (<i>A.P.</i>)	173
ACAD. GEORGE OPRESCU, Alexandru Ciucurencu (<i>Gh. Cosma</i>)	174
<i>Buletin bibliografic</i>	177
<i>Repertoriu de expoziții</i>	181
TUDOR VIANU	183

Apariția primelor fascicule ale revistei *Studii și cercetări de istoria artei* în noua ei formă, împărțită pe specialități de cercetare: « Artă plastică », pe de o parte, și « Teatru — Muzică — Cinematografie », pe de alta, coincide în mod fericit cu sărbătorirea celei de-a XX-a aniversări a Eliberării.

Aflându-se astăzi, pe plan economic, într-o situație înfloritoare, în plin și rapid progres tehnic, poporul român este în același timp înfăptuitorul unei revoluții culturale impetuoase, ale cărei rezultate sînt în continuă creștere calitativă și se manifestă puternic și în domeniile de creație artistică a căror substanță constituie însuși obiectul științei noastre. Este deci cu atît mai necesară și mai conformă concepției noastre marxist-leniniste despre legătura dintre teorie și practică o prezență științifică de înalt nivel, care să valorifice, prin cercetare istorică și interpretare, tradițiile artistice ale talentatului nostru popor, pe temeiul cărora se dezvoltă astăzi original și divers fenomenul artistic contemporan.

Sumarul revistei în momentul de față este conceput în spiritul aniversării, urmărind ca, în cinstea ei, să aducă în fața cititorilor o imagine de ansamblu a activității depuse și a metodelor folosite de cercetătorii și publiciștii romîni din domeniul istoriografiei de artă în acești 20 de ani. Sarcina de cinste încredințată Institutului, de a întreprinde și dezvolta planificat și organizat asemenea cercetări, concentrîndu-le apoi rezultatele în articole, studii sau lucrări de mari proporții, a fost axată în primele etape pe confirmarea argumentată a originalității culturii artistice romînești, a caracterului ei specific, strîns legat de concepția despre viață, obiceiurile și tradițiile artei populare naționale.

Acumularea de material concret în cursul cercetărilor efectuate în cadrul Institutului nostru, dar și în afara lui, ivirea neîncetată de noi probleme pe măsura înmulțirii și diversificării rezultatelor cercetării cereau în mod firesc o împărțire a revistei Institutului pe grupe de specialități. Posibilitatea

de a se alcătui în acest fel sumare unitare, a căror componență să fie gîndită în perspectiva proprie stadiului de dezvoltare a fiecăreia dintre specialitățile de cercetare, deschide orizonturi noi, dar impune și sarcini noi. O mai bogată și mai multilaterală informare asupra literaturii de specialitate de peste hotare va fi în noile condiții una din preocupările de bază ale Comitetului de redacție.

Studierea caracterului original al creației artistice românești nu înseamnă însă nicidecum izolarea lui de contextul culturii popoarelor vecine și al popoarelor europene de veche cultură, în general. Permanentul circuit al contactelor creatoare între o cultură artistică și alta, între o zonă de cultură și alta, fertilizează aptitudinile unui popor viguros și cu personalitate. Este cazul creației artistice românești, a cărei prezență în cultura artistică universală — atît prin asimilarea sănătoasă a valorilor autentice și rodnice ale acestei culturi, cît și prin iradierea în afară a valorilor celor mai prețioase ale artei românești — nu este încă îndeajuns de binecunoscută și de studiată. În parte, temeinica cunoaștere a literaturii de specialitate și a mișcării de idei de peste hotare va remedia unele din aceste lacune. Îi revine celei de-a treia publicații a Institutului nostru, a cărei apariție semestrială începe în acest an: publicația în limbi străine *Revue roumaine d'histoire de l'art*, un rol important în difuzarea peste hotare a rezultatelor îmbucurătoare ale unor investigații de prestigiu internațional.

În cinstea celei de-a XX-a aniversări a marelui eveniment de la 23 August 1944, redacția revistelor noastre își propune cu fermitate să lupte și mai departe pentru înalta ținută științifică a studiilor publicate, străduindu-se să aducă, nu numai pe planul cercetărilor istorice dar și pe planul teoretic, de generalizare a acestor cercetări, contribuții noi, de viziune științifică modernă dobîndită la lumina umanismului socialist.

G. OPRESCU

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA REALIZĂRILOR ÎN DOMENIUL CUNOAȘTERII ȘI VALORIFICĂRII ARTEI POPULARE ROMÎNEȘTI ÎN ULTIMELE DOUĂ DECENII (1944—1964)

de FLOREA BOBU FLORESCU

In anii puterii populare, cultura și arta s-au dezvoltat în țara noastră în proporții necunoscute în trecut. După cum arată tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej, modul de viață al poporului nostru «străbate perioada unor profunde transformări economice și politice, de o amploare încă necunoscută în istoria poporului român, a unei cotituri radicale în formele de organizare social-economică, în felul de trai și tradiții, în cultură și ideologie, a unei revoluții care clădește din temelii o nouă societate — societatea socialistă»¹.

În expunerea de față vom face o scurtă prezentare a realizărilor principale privind organizarea și dezvoltarea muzeelor și colecțiilor de artă populară, valorificarea creației artistice plastice populare, cercetarea științifică și editarea de publicații în domeniul artei populare în ultimele două decenii.

Materialele care alcătuiau în trecut *fondurile muzeelor și colecțiilor de artă populară* erau departe de a da o imagine a modului cum se dezvoltă pe provincii istorice principalele genuri ale creațiilor de artă populară plastică. Aceasta a făcut necesară în anii puterii populare în primul rând o serie de acțiuni în vederea lărgirii substanțiale a colecțiilor muzeale.

Achiziții sistematice au început concomitent la București, Cluj, Timișoara etc., ele tinzând, pe de o parte, la sporirea fondului muzeal, iar pe de alta la completarea lipsurilor în ceea ce privește repartitia teritorială a obiectelor și varietatea lor tipologică pentru zonele în care existau puține achiziții. La scurt timp după eliberarea țării noastre s-au organizat expoziții cu obiecte de artă populară provenind din toate regiunile țării. Prezentarea într-un ansamblu expozițional unitar a creației populare — care a fost posibilă numai prin completarea colecțiilor în sensul specificat — s-a oglindit cu precădere pentru prima dată în «Expoziția de artă populară» organizată în fostul pavilion de expoziții Magheru în anul 1950.

La numai câțiva ani de la Eliberare, fondul colecției Muzeului de artă populară din București ajunsese să fie atât de bogat, încât s-a trecut la reorganizarea lui pe baza unor noi criterii, muzeul deschizându-se pentru public

¹ Gh. Gheorghiu-Dej, *Articole și cuvântări, 1955—1959*, București, Edit. politică, 1959, p. 19.

la 21 iunie 1951. Scopul muzeului era să arate dezvoltarea pe genuri a artei populare în cadrul provinciilor istorice — scop care a fost pe deplin realizat —, ilustrându-se cauzele social-economice care explicau diferențierile artei populare de la o provincie istorică la alta, deși s-a plecat de la același fond comun.

În locul unei expoziții de bază permanente, la acest muzeu s-a trecut la un sistem expozițional periodic. Achizițiile au continuat însă în mod permanent, ajungându-se astăzi la un fond impresionant de obiecte. În aceeași perioadă, s-au completat și colecțiile muzeului etnografic al Transilvaniei, care într-o formă reorganizată prezintă creațiile de artă populară românească și ale minorităților naționale din Transilvania. Muzeul editează și un anuar, care s-a bucurat de o bună primire în țară și străinătate.

O activitate demnă de laudă s-a depus la Iași, unde înainte de 1944 în mod practic nu exista nici un obiect de muzeu. Într-un timp record (1952—1957), s-a alcătuit o colecție sistematică cu obiecte strinse de pe întregul teritoriu al Moldovei, ilustrând domeniile de activitate ale omului, inclusiv creațiile de artă privind mai ales costumul, textilele de podoabă și creștăturile în lemn. Muzeul etnografic al Moldovei reprezintă cea mai bună unitate muzeală pavilionară din țara noastră. Expunerea are un caracter mixt, muzeul fiind deopotrivă de etnografie și de artă populară.

Într-un spațiu mai restrâns, dar judicios folosit, Muzeul Brukenthal adăpostește de asemenea o colecție de artă populară. Această colecție, care s-a deschis pentru public la începutul anului 1957, are la bază o tematică conform căreia exponatele ilustrează creațiile de artă populară românească și ale minorității săsești în dezvoltarea lor pe o perioadă de mai bine de un secol. O caracteristică a aceleiași colecții este faptul că urmărește de-a lungul veacurilor interdependența fenomenelor de artă populară din nordul și sudul Carpaților.

Nu se poate trece de asemenea cu vederea dezvoltarea Muzeului satului după 23 August. Organizat inițial cu mijloace modeste înainte de cel de-al doilea război mondial, abia în anii de democrație populară s-a realizat un adevărat muzeu al satului românesc de anvergură internațională. Piese achiziționate, gospodării întregi, cu case în care se grupează armonios cele mai frumoase realizări artistice dintr-o anumită comună, constituie adevărate complexe ale artei noastre populare, Muzeul satului fiind deopotrivă un muzeu etnografic în aer liber cât și un muzeu complex al artei noastre populare, în care se prezintă tot ce are ea mai reprezentativ. Nu este o întâmplare că Muzeul satului este în mod sistematic obiectul de studiu a numeroase delegații străine, care-l socotesc drept model pentru realizarea unui muzeu similar în țările lor. Muzeul s-a făcut cunoscut și prin publicațiile inițiate, menite a dezvălui în fața lumii comorile de artă populară pe care le cuprind unitățile lui.

La Muzeul complex regional din Timișoara, sălile destinate artei populare apar ca o necesitate pentru a completa viziunea de ansamblu a vizitatorului; tematica expoziției este clară și expunerea obiectelor beneficiază de acest lucru.

Nu departe de București, anume la Golești, există de asemenea un muzeu cu o foarte sistematică și interesantă colecție de etnografie și artă populară. Spre această expoziție se abat zeci de mii de vizitatori.

Progresul fără comparație al muzeelor noastre de artă populară după 23 August justifică din plin eforturile financiare ale organelor de stat centrale și locale. Organizarea în bune condiții a muzeelor și colecțiilor de artă populară se explică și printr-o armonioasă conlucrare a specialiștilor de la principalele unități muzeale din țară cu cercetătorii unităților Academiei R.P.R. Ca un fruct al colaborării trebuie privită colecția de artă populară a Muzeului din Golești și, în parte, a Muzeului de la Iași. Conlucrarea s-a efectuat pe planuri variate, ea mergînd de la alcătuirea tematicii și achiziționarea de obiecte pe teren, pînă la montarea pieselor în muzeu. Un rol de seamă l-a jucat colectivul de arhitecți din cadrul Întreprinderii de stat «Decorativa». Interpretînd într-un spirit științific modern tematica muzeelor, acest colectiv a concurat, alături de muzeografi, la proiectarea unui utilaj de expunere complex, contribuind în mod direct la ridicarea muzeelor noastre de artă populară la un nivel mondial.

Valorificarea creației artistice plastice populare a îmbrăcat și ea forme noi după 23 August 1944.

Alături de arta populară tradițională, două fenomene aveau să dea naștere și unei arte populare artizanale: pe de o parte crearea ansamblurilor populare de amatori și profesioniști (corale, coregrafice, teatrale), iar pe de altă parte popularizarea pe cale comercială în țară și străinătate a creațiilor specifice de artă populară românească.

Pentru dotarea ansamblurilor s-a născut o adevărată «industrie» de costume populare. Costumele pentru ansambluri se execută fie de o secție specială din cadrul Întreprinderii de stat «Decorativa», fie de o serie de unități cooperatiste ale UCECOM; celelalte categorii de obiecte de artă populară artizanale sînt produse de unitățile cooperatiste ale UCECOM.

Noile forme de artă populară artizanală, ca și creațiile artiștilor plastici, care în mod evident se adresează la izvorul artei populare, precum și produsele de larg consum ale Ministerului Industriei Ușoare care valorifică motive de artă populară la decorare (imprimeuri, ceramică), au lărgit sensibil noțiunea de artă populară. Nu creația exclusivă țărănească, ci ansamblul de creații artizanale, industriale și ale artiștilor plastici care duc mai departe izvorul tradițional ori îi altoiesc elemente noi în formă și conținut, aceasta este accepția care se dă acum în mod curent artei populare.

Acțiunea de promovare și popularizare a creațiilor de artă populară plastică (costum, ceramică, arta în lemn, broderia, arta lucrului în piele etc.), ca și a altor creații populare (cîntec, dans și teatru), în formele lor strict tradiționale, este făcută în mod sistematic de aproape un deceniu de către Casa centrală a creației populare. În acest scop ea a organizat expoziții bienale de artă populară plastică și a editat spre folosul direct al creatorilor populari o serie de volume cu caracter de manuale, între care unul despre broderia la romîni și altul despre ceramica populară. Și casele de creație populară regionale popularizează prin publicații proprii creațiile de artă populară. Casa centrală a creației populare duce în același timp o acțiune directă de îndrumare a creației populare plastice noi, prin îndrumările și premiile pe care le acordă în cadrul expozițiilor creatorilor populari, în a căror operă se reflectă contemporaneitatea în întregul său complex. Prin acțiunea sa multilaterală, Casa centrală a creației populare întregeste fericit activitatea muzeelor, iar publicațiile ei se alătură în mod pozitiv efortului depus în primul rînd de unitățile științifice ale Academiei Republicii Populare Romîne.

Colectivele de creatori din cabinetele de creație ale fabricilor pendinte de Ministerul Industriei Ușoare au reușit să culeagă din tezaurul de motive populare elemente caracteristice, care dau fără îndoială o amprentă de specific național obiectelor pe care le creează. Pe măsură ce va fi strînsă colaborarea acestor colective cu specialiștii din muzee și din cadrul unităților de cercetare a artei populare ale Academiei, se vor asigura creații de un rafinament artistic superior, depășindu-se impresia, care se degajă uneori, de «simplă copiere» a motivelor populare.

Dezvoltarea cercetării științifice în anii puterii populare a cuprins toate ramurile științei și culturii.

Cercetarea științifică a artei populare, care se întemeiază pe observația pe teren a creațiilor confruntată cu datele arheologice și istorice, s-a inițiat în țara noastră abia după 23 August 1944.

Forul superior științific, care a polarizat în jurul său majoritatea institutelor de știință și cultură din țară, este Academia R.P.R. Într-unul din aceste institute, anume în Institutul de istoria artei, precum și în cadrul Secției de artă a Filialei Academiei din Cluj, s-au pus bazele de cercetare științifică a artei populare plastice. Dar arta populară constituie obiect de cercetare, chiar dacă numai în scop practic uneori, și pentru muzee. Există deci o acțiune paralelă de studiu, care diferă una de alta în esență prin scopul urmărit, dar nicidecum prin principiile metodologice, care le sînt comune. În scopul aproape exclusiv al valorificării, cercetarea artei populare se desfășurează de Casa centrală a creației populare și casele regionale de creație populară. Cele trei categorii de unități care întreprind cercetări asupra artei populare concură în mod fericit la cunoașterea artei populare în accepția nouă a cuvîntului.

Cercetarea artei populare în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. și al sectorului de artă populară din cadrul secției de artă a Filialei Academiei R.P.R. din Cluj s-a desfășurat în condiții optime.

În anul 1949 a luat ființă Colectivul de artă populară care activa pe lângă Secția de limbă și literatură a Academiei R.P.R. În cadrul acestui colectiv, cercetarea s-a îndreptat în primul rînd spre cunoașterea costumului popular. S-a căutat ca prin cercetări care să cuprindă zone cît mai întinse din țară să se stabilească morfologia îmbrăcăminteii populare. Prin înființarea acestui colectiv portul popular a devenit pentru prima dată un subiect de studiu în cadrul unei unități științifice din țara noastră.

În anul 1951, colectivul pentru studiul artei populare s-a mărit și a devenit o secție în cadrul Institutului de istoria artei. De data aceasta nu se mai punea problema studiului numai a unui anumit aspect din arta noastră populară sau a minorităților naționale. Mijloacele materiale și numărul specialiștilor la care s-a făcut apel pentru colaborare în cadrul secției au asigurat posibilitatea trecerii de la o problemă limitată la una mult mai largă. Cercetarea a cuprins întregul domeniu al artei plastice populare. Colectivele de cercetare urmăreau cu precădere formele de arhitectură populară, interiorul țărănesc, costumele populare și ceramica populară. Zonele de cercetare înseși sînt mai largi, urmînd ca, după un anumit număr de ani, ariile lor să acopere întregul teritoriu al țării.

În 1954 a luat ființă sectorul de artă populară din cadrul Secției de artă a Filialei Academiei R.P.R. din Cluj, care a întreprins cercetări în cuprinsul Transilvaniei.

Pe de altă parte, trebuie subliniat că cercetarea a cuprins nu numai aspectul creației populare tradiționale: s-au urmărit și formele noi de artă populară în cadrul gospodăriilor agricole colective. De asemenea, s-a studiat arta populară artizanală produsă în unitățile cooperatiste ale UCECOM, modul de valorificare a tezaurului artistic popular în cadrul unităților producătoare ale Ministerului Industriei Ușoare, precum și de către artiștii plastici profesioniști.

Lucrările publicate pînă în prezent (articole, studii, monografii) oglindesc din plin problemele ridicate de cercetarea artei populare după 23 August 1944, după cum vom arăta mai jos.

Problemele de metodologie au fost discutate în cadrul unor consfătuiri cu teme speciale, care s-au organizat în cadrul Institutului de istoria artei între anii 1950 și 1959. În referatele prezentate s-au analizat probleme în legătură cu fundamentarea practică a cercetărilor de artă populară pe teren; de fiecare dată au existat și referate care aduceau în discuție rezultatele cercetărilor deja efectuate cu privire la probleme de geneză a costumului popular, arhitectură, ceramică. O consfătuire specială a fost consacrată în anul 1959 problemei valorificării tezaurului artistic popular în întreprinderile cooperatiste ale UCECOM și în industria ușoară producătoare de obiecte de larg consum.

Problemele de metodologie au format de asemenea obiectul unui studiu, în care s-au expus unele principii în legătură cu metoda de cercetare a culturii populare în țările vecine, subliniindu-se și perspectiva teoretică de cercetare a artei populare din țara noastră în raport cu etnografia².

Rezultatele obținute pînă în prezent în urma cercetărilor efectuate arată un progres real în interpretarea fenomenului de artă populară. Vom da cîteva exemple.

S-a accentuat adesea asupra necesității cercetării diacronice a fenomenului de artă populară. Forme ale artei populare ca produs de suprastructură supraviețuiesc bazei care au creat-o, elementele lor dăinuind de-a lungul vremurilor, cu toată succesiunea perioadelor istorice cu structură economică diferită. Cercetarea îndreptată de la prezent către trecut își are deci o explicație teoretică. Întreprinzîndu-se cercetări de acest gen, prin recurgerea la mărturii arheologice și scrise, avem posibilitatea de a surprinde «momentul genezei» unui obiect de artă populară plastică ori de a determina o anumită etapă din dezvoltarea sa în timp; în cazul din urmă ajungem să-i determinăm o cronologie relativă, iar în primul caz una absolută. În domeniul ornamenticii, de pildă, cercetările au dovedit că tehnica de lucru folosită la decorarea vaselor de lut de la Vădastra ilustrează existența încă în neolitic a artei ornamentării lemnului, deoarece tehnica de decorare cu vîrf ascuțit și decupare de material folosită la această ceramică este proprie ornamentării lemnului. Confirmarea ipotezei este făcută — în lipsa materialului lemnos care nu s-a păstrat din epoca neolitică — de paralelismul gamei ornamentale în lemn folosite astăzi cu cea în lut din ceramica de tip Vădastra. Fără metoda de cercetare diacronică, asemenea rezultate nu se pot atinge. Pentru geneza artei decorării lemnului documentele ne transpun deci într-o epocă care premerge cu mult epocii de formare a poporului român.

² FLOREA BOBU FLORESCU și PAUL PETRESCU,
Metoda de cercetare a culturii populare în U.R.S.S.,

în S.C.I.A., an. V, 1958, nr. 1.

Problema împrumuturilor sau a circulației bunurilor de artă populară a preocupat de asemenea pe istoricii noștri de artă. Poporul român a avut o viață economică și socială distinctă în cadrul provinciilor istorice, ceea ce a influențat în chip variat fondul principal comun al elementelor sale de cultură. În arta populară se resimt aceste împrejurări. Cercetările au arătat că la limitele provinciilor istorice sau la granițele unităților din cadrul provinciilor se observă influențe reciproce în arta populară, numite de «contiguitate». Când se produc deplasări de populații dintr-o provincie în alta, se produc de asemenea influențe reciproce între arta populară a localnicilor și a grupului nou venit, care în mod curent au început să fie numite «metastatice». Cele de mai sus arată că în sinul aceluiași popor se repetă fenomene de interferență culturală, întocmai ca la contactul dintre două popoare. Studiile de artă populară care s-au făcut au ilustrat din plin influențele dintre manifestările de artă populară de pe ambele versante ale Carpaților, ca și între arta populară a românilor trecuți din Transilvania în sudul Carpaților, ori din Oltenia în Banat și arta populară a localnicilor; ele au scos în evidență și influența reciprocă între arta populară românească și a popoarelor vecine, precum și între aceasta și arta populară a unor grupuri de populații (huțuli, secui, sași). Această direcție a cercetărilor este de cea mai mare utilitate pentru înțelegerea procesului istoric de geneză și evoluție a artei populare, fiindcă numai procedind în acest mod putem determina elementele specifice distinctive de-a lungul veacurilor. Grefarea artei populare românești pe un fond străvechi ușurează din plin munca anevoioasă, de altfel, de urmărire a firului ei genetic.

Portul popular a atras atenția oamenilor noștri de cultură din trecut. După 23 August 1944 s-au întreprins însă cercetări sistematice asupra lui. Au apărut pînă acum numeroase studii publicate fie în reviste³, fie ca lucrări independente⁴ la diferite edituri.

Articolele apărute în reviste au ridicat probleme fundamentale referitoare la portul popular, în scopul explicării originii lui, a definirii fizionomiei sale în raport cu portul popoarelor vecine sau al minorităților naționale.

³ Mai ales în revista S.C.I.A., începînd din anul 1954.

⁴ În colecția «Caiete de artă populară» inițiată de E.S.P.L.A. au apărut o serie de studii elaborate în majoritatea lor în cadrul secției de artă populară a Institutului de istoria artei: FLOREA BOBU FLORESCU, *Portul popular în Moldova de nord*, București, 1956; idem, *Portul popular din Muscel*, București, 1957; N. DUNĂRE, *Portul popular din Bihor*, București, 1957; JULIUS BIELTZ, *Portul popular al sașilor din Transilvania*, București, 1958; N. DUNĂRE și MARCELA FOCȘA, *Portul buciumanilor din Munții Apusenii*, București, 1958; JENŐ NAGY, *Portul popular maghiar din ținutul Călatei*, București, 1958; idem, *Portul popular maghiar din Trascău*, București, 1959; FLOREA BOBU FLORESCU, *Portul popular din Țara Vrancei*, București, 1959. În cadrul altor instituțiilor s-au elaborat lucrări ca: T. BĂNĂȚEANU,

Portul popular din Țara Oașului, București, 1955; CORNEL IRIMIE, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Făgăraș*, București, 1956; idem, *Portul popular din Țara Oltului. Zona Avrig*, București, 1957; idem, *Portul popular din Bran*, București, 1960; ROMULUS VUIA, *Portul popular al pădușilor*, București, 1958; idem, *Portul popular din Țara Hațegului*, București, 1962. Au mai apărut: PAUL PETRESCU, *Portul popular din Transilvania și Banat*, E.S.I.P., București, 1959; monografia tematică FLOREA BOBU FLORESCU, *Opincile la români*, Edit. Academiei R.P.R., București, 1957, precum și GH. FOCȘA, *Evoluția ornamenticii portului popular din zona Jiului de Sus*, București, 1957. Au apărut de asemenea mai multe albume, ca, de pildă, T. BĂNĂȚEANU, GH. FOCȘA și EMILIA IONESCU, *Artă populară. Port, țesături, cusături*, E.S.P.L.A., București, 1957.

Cercetările în vederea explicării genezei costumului popular au cuprins un vast câmp de investigații istorice, arheologice și paleoetnografice⁵.

Studiile întreprinse în ultimele două decenii au dus la o și mai bună cunoaștere a morfologiei costumului popular din cele mai multe zone etnografice din țară. De asemenea, ele au arătat asemănarea dintre unele piese de costum actuale cu piese care sînt atestate de mărturiile arheologice și ale căror arii de răspîndire se suprapun uneori cu exactitate. Problema aceasta este deosebit de importantă și ne permitem să enumerăm cîteva din datele obținute pînă acum. Portul popular femeiesc românesc are trei arii de răspîndire, în funcție de trei piese de costum definitorii (opreg cu franjuri, catrință, fotă), și anume: 1. Banat și o porțiune restrînsă din Transilvania (Hunedoara); 2. Oltenia — Transilvania; 3. Muntenia — Moldova⁶. Cele trei tipuri definitorii amintite ale costumului femeiesc își au geneza într-un trecut foarte îndepărtat. Opregul în franjuri este de tradiție iliro-tracică, întocmai ca și catrințele, căci ambele piese de costum femeiesc apar asociate sau independent la figurinele descoperite în stațiunea neolitică de la Vinča (R.S.F. Iugoslavia) și stațiunea din epoca bronzului de la Cîrna — Dolj, exact ca în epoca actuală în Banat și Hunedoara. La o dată greu de precizat, în Oltenia și Transilvania (cu excepția unei părți din munții Hunedoarei) opregul a încetat să mai fie purtat. În orice caz, Oltenia și Transilvania alcătuiesc o imensă arie comună de răspîndire pentru catrință. Fota, atestată la daci⁷, prezintă o asemănare izbitoare cu veșmîntul foarte răspîndit în vechiul Orient Mijlociu. Originea ei poate fi pusă în legătură cu genul de fotă cunoscut de fenicieni etc., iar faptul că aria ei de răspîndire cuprinde Moldova și Muntenia ar pleda pentru proveniența ei din Orientul Mijlociu apropiat.

În cuprinsul ariei de răspîndire a costumului femeiesc cu opreg în franjuri, cu catrințe și cu fote, există numeroase zone sau subzone în care tipul costumului, deși este determinat de una din aceste trei piese definitorii, se prezintă sub formă de variante sau subvariante. Cercetările de pînă acum au avut ca rezultat o mai bună cunoaștere a fizionomiei costumului popular în general și a morfologiei pieselor sale componente: se știu tipurile principale de cămăși femeiești și bărbătești, tipurile de cojoace mari și de pieptare, de haine albe mari (giubele, haine cu mîneci), de haine de culoare închisă mari (sumane, mintene), de scurte, ițari, cioareci, opinci etc. Caietele de artă populară enumerate mai sus au contribuit într-o măsură directă la cunoașterea răspîndirii diferitelor tipuri de costum popular.

După anul 1944 s-au adus contribuții însemnate cu privire la originea broderiilor la romîni. S-au publicat mai multe lucrări privind broderia romînească fie în general⁸ (arătîndu-se existența acestei arte pe teritoriiul

⁵ FLOREA BOBU FLORESCU, *Geneza costumului popular românesc*, în S.C.I.A., an. VI, 1959; VIORICA PASCU, *Considerații asupra evoluției portului popular din Transilvania*, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei* p. anul 1957—1958.

⁶ Limita între catrință și fotă își dispută granița în stînga Oltului (vezi harta la FLOREA BOBU FLORESCU, *Portul popular din Muscel*); limita între catrință și fotă la granița dintre Moldova și Transilvania este pe teritoriul transilvănean, anume pe valea Mureșului; limita între opreg

și catrință între Banat și Oltenia, corespunde cu cea administrativă; limita între catrință și fotă la granița dintre Maramureș și Bucovina coincide de asemenea cu cea administrativă.

⁷ Pe monumentul de la Adamclisi (metopele nr. inv. 48 și 49), dar mai ales pe o stelă funerară (vezi GR. FLORESCU, *Monumenti funerari della Dacia inferiore*, București, 1942).

⁸ ELENA AVRAMESCU și FLOREA BOBU FLORESCU, *Broderiile la romîni*, București, E.S.I.P., 1959.

nostru din epoca bronzului, epocă în care broderiile la cămășile femeiești aveau același amplasament ca și astăzi), fie într-o anumită zonă etnografică⁹, ca și o serie de studii deosebit de prețioase privind unele probleme speciale¹⁰.

În afară de unele studii relativ restrânse ca dimensiuni și cu o problematică limitată referitoare la casa țaranului român, n-a existat niciodată în trecut o preocupare dirijată de cercetare în cadrul unei instituții pentru cunoașterea arhitecturii populare românești. În cursul celor două decenii care s-au scurs după 23 August 1944 s-au elaborat o serie întreagă de lucrări asupra arhitecturii populare, după o tematică cuprinzătoare. O lucrare de sinteză consacrată arhitecturii populare a apărut în anul 1958¹¹. Această lucrare are meritul de a prezenta pentru prima dată într-o sinteză în fața lumii științifice din țară și străinătate un aspect al culturii populare românești de importanță majoră, care rămăsese aproape necunoscut. În domeniul arhitecturii populare s-au tipărit numeroase articole¹², ca și o serie de lucrări, dintre care în special cele cinci lucrări apărute pînă în prezent¹³ privind arhitectura românească în diferite regiuni ale țării, au contribuit la cunoașterea morfologiei și răspîndirii construcțiilor zonale populare românești, ridicînd și o serie de probleme privitoare la geneza și dezvoltarea lor, mediul și aspectele sociale, specificul lor național, precum și elementele arhitecturale noi în condițiile construirii societății socialiste.

Arta decorării lemnului a fost și ea studiată cu atenție de cercetătorii de artă populară¹⁴.

Interiorul popular țărănesc constituie un element de seamă al artei populare, avînd o structură bine precizată. El a fost de asemenea un obiect permanent de studiu în cadrul unităților de cercetare ale Academiei R.P.R.¹⁵.

Ceramica populară românească a beneficiat în trecut de o atenție sporită în raport cu toate celelalte ramuri ale artei populare. Cu toate acestea, după 23 August 1944 s-au întreprins cercetări în numeroase centre de ceramică, cu scopul de a se determina specificul ceramicii produse în ele¹⁶.

Lucrările consacrate centrelor de ceramică au pus accentul fie asupra formelor și decorului artistic al ceramicii, fie că au abordat pro-

⁹ N. DUNĂRE, *Textilele populare românești din munții Bihorului*, București, E.S.P.L.A., 1959.

¹⁰ GEORGETA OȚETE, *Țesături românești din satele vechiului scaun al Săliștei*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 1–2; idem, *Probleme decorative în arta populară din Mărginime (Sibiu)*, în S.C.I.A., an. VI, 1959, nr. 2.

¹¹ GRIGORE IONESCU, *Arhitectura populară românească*, București, 1958.

¹² Publicate în revista S.C.I.A., începînd din anul 1954 și în revista *Arhitectura românească* începînd din anul 1955.

¹³ FLOREA STĂNCULESCU, ADRIAN GHEORGHIU, PAUL PETRESCU și PAUL H. STAHL, *Arhitectura populară românească. Regiunea Hunedoara*, București, Edit. tehnică, 1956; idem, *Arhitectura populară românească. Regiunea Dobrogea*, București, Edit. tehnică, 1957; idem, *Arhitectura populară românească. Regiunea Pitești*, București, Edit.

tehnică, 1958; idem, *Arhitectura populară românească. Regiunea București*, București, Edit. tehnică, 1959; idem, *Arhitectura populară românească. Regiunea Ploiești*, București, Edit. tehnică, 1959.

¹⁴ GH. FOCSA, *Elemente decorative la bordielele din sudul regiunii Craiova*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 3–4, și an. III, 1956, nr. 1–2 (text publicat și în volum separat de Muzeul satului); FLOREA BOBU FLORESCU, *Ornamentica populară românească în lemn*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 1–2.

¹⁵ GEORGETA OȚETE, *Interiorul și țesăturile la hușului de pe valea Ruscovei (Maramureș)*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 3–4.

¹⁶ PAUL STAHL și PAUL PETRESCU, *Ceramica de la Hurez*, București, E.S.P.L.A., 1955; FLOREA BOBU FLORESCU, *Ceramica neagră lustruită de la Marginea*, București, E.S.P.L.A., 1957; T. BĂNĂ-

blema genezei ceramicii din centrele respective, stabilind uneori elemente paralele cu ceramica străveche de pe teritoriul țării, ca, de pildă, ceramica executată din suluri de lut¹⁷. De asemenea, cercetările au dus la concluzia că tipul de cuptor cu grătar pentru ars oale din cultura Cucuteni ajunsese atunci la forma cea mai evoluată, care n-a mai fost depășită niciodată. Acest fapt a făcut să se propună ca tipul de cuptor tronconic cu grătar să fie denumit în literatura de specialitate arheologică și etnografică drept tip de cuptor Cucuteni-Tripolie și să se abandoneze denumirea de «cuptor roman» sau «celtic» care i s-a dat pînă acum¹⁸. Au apărut de asemenea studii în care s-au adus contribuții însemnate la cunoașterea dezvoltării ceramicii populare românești din Transilvania¹⁹.

Am subliniat mai sus problemele complexe privind valorificarea artei populare care au constituit preocuparea cercetătorilor noștri în ultimii douăzeci de ani. Pentru rezolvarea problemei practice a moștenirii artistice populare, cercetătorii Institutului de istoria artei au întreprins cercetări conlucrînd cu cabinetele de creație ale unităților cooperatiste ale UCECOM și secțiile de creație ale Ministerului Industriei Ușoare, precum și cu Casa centrală a creației populare; aceiași specialiști au analizat obiectele create de către artiștii plastici, fie în ateliere, fie după prezentarea lor la expoziții²⁰.

Între problemele care au atras atenția cercetătorilor de artă populară amintim și pe aceea a centrelor specializate de artă populară. Este vorba de o serie de sate specializate în producția de obiecte cu caracter popular, între care amintim centrul de sumănari de la Sîrbești de lîngă Beiuș²¹, ca și centrele producătoare de marame de la Lerești și Valea Mare din apropierea orașului Cîmpulung-Muscel.

Cercetările complexe privind arta populară sînt extrem de utile, deoarece numai asemenea investigații ne pot da o imagine clară asupra dezvoltării diferitelor genuri de artă de-a lungul veacurilor, sub imperiul aceluiași condiționări. Acest fel de cercetări a constituit preocuparea permanentă a unităților Academiei R.P.R., — Secția de artă populară din Institutul de istoria artei și sectorul de artă populară din cadrul secției de artă a Filialei Academiei din Cluj. Rezultatul cercetărilor s-a concretizat într-o valoroasă lucrare despre arta populară din Valea Jiului²², editată de Academia R.P.R. în colecția «Studii de etnografie».

ȚEANU, *Ceramica populară din Țara Oașului*, București, E.S.P.L.A., 1958; N. DUNĂRE, *Colecția de cahle a muzeului etnografic din Cluj*, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anul 1957/1958*, Cluj, 1958.

¹⁷ FLOREA BOBU FLORESCU, *Ceramica de formă primitivă pe valea superioară a Mureșului* (în l. rusă), în *Советская этнография*, 1961, nr. 1; idem, *Survivances archaïques dans la céramique rustique roumaine*, în *Extrait des Actes du VI^e Congrès International des Sciences Anthropologique et Ethnologique*, t. II, Paris, 1960; *Ethnologie*, vol. I, Musée de l'Homme, Paris, 1963, p. 507—509.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ PAUL H. STAHL și PAUL PETRESCU, *Ceramica smălțuită românească din Transilvania*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 1—2; CORNEL IRIMIE

și HERBERT HOFFMANN, *Ceramica de la Sășior și Agnita*, Sibiu, 1957.

²⁰ GEORGETA OȚETEA, *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături*, în S.C.I.A., an. VII, 1960, nr. 2; idem, *Probleme ale artei decorative aplicate contemporane*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 2; PAUL PETRESCU, *Modalitățile de folosire a tradițiilor de artă populară*, în S.C.I.A., an. VI, 1959, nr. 2.

²¹ T. BĂNĂȚEANU, *Artă populară în satele specializate din sudul raionului Beiuș, regiunea Oradea*, în S.C.I.A., an. I, 1954, nr. 1—2.

²² *Artă populară din Valea Jiului*, sub red. N. DUNĂRE, avînd ca membri în colectiv pe S. BELLU, I. FRUNZETTI, L. GHERGARIU, C. IRIMIE, P. PETRESCU și P. H. STAHL.

Artei populare a minorităților naționale i s-a consacrat o serie de lucrări despre port²³, ceramică²⁴, textile²⁵.

Numărul publicațiilor privind arta populară este foarte ridicat, dar ceea ce constituie un pas nou în istoria cărții românești este că abia în anii puterii populare apar pentru prima dată tipărituri de colecții despre arta populară.

Prima publicație despre arta populară românească după 23 August 1944 este catalogul ilustrat întocmit de către colectivul științific al Muzeului de artă populară și apărut în anul 1949.

În cadrul Editurii de stat pentru literatură și artă s-au inițiat două colecții: colecția « Caiete de artă populară », în care au apărut pînă în prezent 13 volume despre costumul popular și unul despre textile, și colecția « Studii de artă », în cadrul căreia s-au tipărit 5 volume. Editura Academiei R.P.R. a inițiat colecția intitulată « Artă populară și etnografie », în care au apărut două volume. În cadrul Editurii tehnice o colecție specială intitulată « Arhitectura populară » însumează și ea un număr de 5 volume publicate pînă în prezent.

O serie de volume s-au publicat în editură proprie de diferite muzee din București și provincie. Muzeul satului a inițiat o colecție de tipărituri publicînd pînă în prezent două volume, unul privind aspectele principale legate de construcțiile semiîngropate semnat de Gheorghe Focșa, iar altul despre satul Tilișca datorat lui Boris Zderciuc. Tipăriturile acestui muzeu tind să valorifice colecția bogată a Muzeului satului. Muzeul Brukenthal din Sibiu a tipărit și el o serie de volume, unele privind fenomenul de artă populară și etnografie, între care cel despre pivele și vîltoarele din Mărginimea Sibiului și de pe valea Sebeșului sau cel despre ceramica de la Săsciori, care au fost amintite mai sus. Muzeul de artă populară din București a tipărit un catalog, iar Muzeul etnografic al Transilvaniei a început editarea unui anuar în care se publică și studii de artă populară. Casa centrală a creației populare a publicat la rîndul ei două volume, dintre care unul privind broderiile la romîni și celălalt ceramica populară.

În anul 1960, Editura de stat din Moscova a reeditat volumul *L'art du paysan roumain* de acad. George Oprescu, apărută prima dată în anul 1938.

Activitatea publicistică a unităților de cercetare din cadrul Academiei R.P.R. și a muzeelor apare deci ca un fapt absolut nou ca preocupări și volum, în raport cu ceea ce s-a făcut înainte de 23 August 1944.

Perspectiva cercetării și valorificării artei populare în anii care urmează este din cele mai bune: există toate condițiile ca muzeele să-și completeze colecțiile și să-și îmbunătățească expunerile, iar cercetătorii din unitățile științifice ale Academiei, la care se va asocia personalul științific al muzeelor din cadrul Comitetului pentru cultură și artă, să continue cercetările în vederea definitivării tratatului de artă populară.

²³ JULIUS BIELZ, *Portul popular al sașilor din Transilvania*; JENŐ NAGY, *Portul popular maghiar din Trascău*; idem, *Portul popular maghiar din ținutul Călatei*; LUISE TREIBER-NETOLICZKA, « Eweſthomt » și « Kaavtel ». Contribuție la istoria portului săsesc din Transilvania, în *Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anul*

1957—1958.

²⁴ HERBERT HOFFMANN, *Din istoria și tehnica artei ceramice săsești din Transilvania*, Sibiu, 1956.

²⁵ JUDITH SZENTIMREI, *Scoarțe secuiești*, București, E.S.P.L.A., 1958; GEORGETA OȚETEĂ, *Interiorul și țesăturile la huțulii de pe valea Ruscovei (Maramureș)*, loc. cit.

CASE NOI ȚĂRĂNEȘTI

de PAUL HENRI STAHL

Studiul atent al arhitecturii populare din țara noastră pune în lumină transformarea progresivă și însemnată a locuințelor. Casele înălțate în ultimii douăzeci de ani cuprind un mare număr de construcții făcute de către meșteri țărani; ele ne rețin atenția prin însemnătatea pe care o au în viața actuală a țării noastre și prin problemele deosebit de interesante pe care le ridică.

Noile condiții de viață n-au putut rămîne fără urmări asupra arhitecturii populare. În rîndurile de mai jos încercăm să stabilim formele concrete în care aceste condiții se manifestă în domeniul construcțiilor. Care dintre elementele tradiționale de plan, tehnică sau decor se mențin? În ce măsură este oare vorba de o transformare sau pur și simplu de o înlocuire? În ce fel vechile deprinderi de a construi s-au adaptat la condițiile actuale, superioare de trai?

Cu toate că dispunem de date bogate culese în sate, ele nu sînt de natură să lămurească în întregime problema, întrucît pe de o parte este vorba despre fapte aflate în plină desfășurare, iar pe de altă parte lipsesc încă studii speciale asupra arhitecturii noi țărănești.

Descriem întîi cîteva din aspectele regionale pe care le cunoaștem de aproape, încercînd de fiecare dată să stabilim în ce relații se află cu vechile construcții locale; apoi vom preciza unele dintre caracterele locuințelor noi privind planul, tehnica de lucru și decorul.

CASE NOI CU DOUĂ CATURI

În regiuni întinse ale țării noastre este caracteristică folosirea tot mai largă a caselor cu două caturi, numite adesea de țărani « cu două rînduri »¹. Acestea nu pot fi însă cuprinse într-o singură grupă, întrucît se leagă de

¹ În cronică lui Radul logofăt Greceanul (*Cronicarii munteni*, vol. II, București, E.S.P.L.A., 1961, p. 258) se folosește același termen. Astfel, Constantin Brincoveanu face la mănăstirea Sf.

Gheorghe din București « case patriărșești cu două rînduri de chilii », adică două caturi supra-puse de chilii.

regiuni deosebite și au puncte de plecare proprii. Distingem trei grupe pe care le descriem aparte.

Casele cu două caturi din Oltenia și Muntenia sînt cel mai bine cunoscute și de aceea ne oprim pe scurt asupra lor. Ele se dezvoltă în secolul al XIX-lea și mai ales al XX-lea și dau un caracter unitar arhitecturii din zonele cele mai reprezentative, prin asemănarea lor cu locuințele orășenești vechi și cu unele locuințe boierești de țară.

Casa cu foișor ², obișnuită pînă în secolul al XIX-lea, are etajul alcătuit din încăperile obișnuite caselor vechi, joase, din lemn. Cel mai adesea

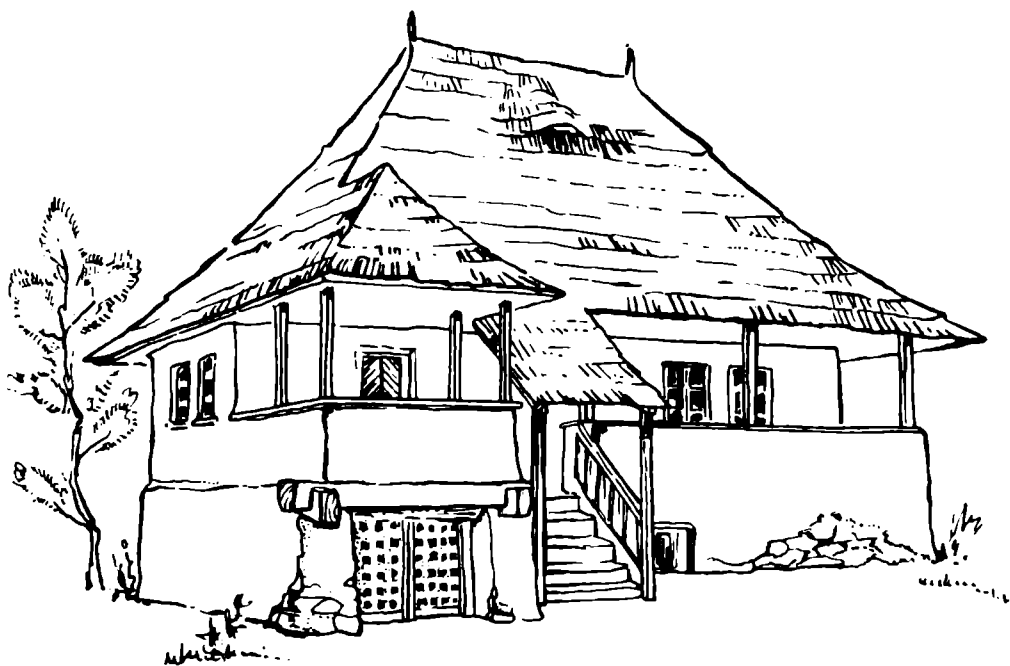


Fig. 1. -- Casă veche (sec. XIX) cu foișor din Băilești-Muscel (desen de arh. Adrian Gheorghiu).

este vorba de două încăperi (tindă și odaie de locuit) sau trei încăperi (tindă centrală cu odăi laterale). În fața încăperilor se află o prispă, iar pe o parte din prispă spațiul se lărgeste cu un spațiu asemănător unui balcon. Acest spațiu, numit foișor, este folosit ca loc de lucru, depozit provizoriu pentru alimente sau chiar pentru dormit în timpul verii. La parter, sub încăperile etajului, se află o pivniță, la care se ajunge trecînd printr-un gîrlici aflat sub foișor și sub prispa etajului. Două uși închid produsele, prima de șipci încrucișate, aflată la nivelul exterior al gîrliciului, și a doua, masivă, aflată la nivelul pivniței. Un acoperiș în trei ape învelește foișorul, completînd acoperișul în patru ape al casei. Casa cu foișor ajunge cu vremea să sufere modificări cu atît mai evidente, cu cît ne apropiem de construcții mai recente. Astfel, în plan se înmulțesc încăperile, mai ales prin apariția și la parter a

² Bibliografia problemei la PAUL H. STAHL, *Locuințe țărănești cu două caturi la romîni*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 3-4; vezi și

FL. STÂNCULESCU, A. GHEORGHIU, P. PETRESCU și P. STAHL, *Arhitectura populară romînească. Regiunea Pitești*, București, Edit. tehnică, 1958.



Fig. 2. — Casă nouă cu foișor din Brănești-Dîmbovița.

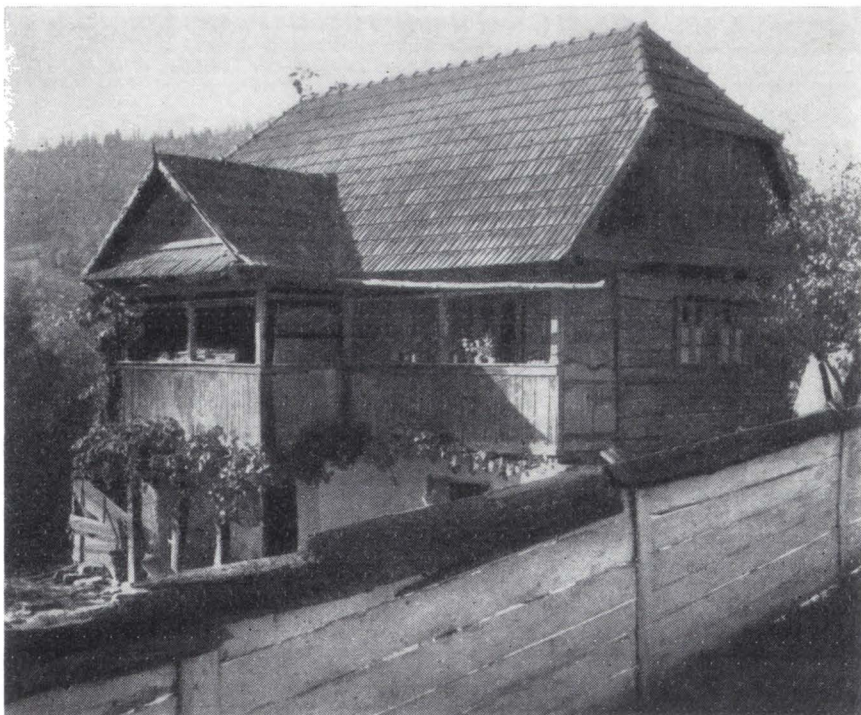


Fig. 3. — Casă nouă cu foișor din Sălciua-Turda.



Fig. 4. — Casă nouă cu foișor din Homorâciu-Prahova.

unor odăi locuite. Apoi, scara de acces la etaj, în trecut apărută uneori de zidul exterior, este acum totdeauna liberă. Acoperișul în trei ape al foișorului ajunge în două ape. Dimensiunile foișorului scad, în timp ce ale încăperilor cresc. Proporțiile casei se modifică astfel, iar aspectul întregii construcții este din ce în ce mai deosebit, datorită folosirii tot mai largi a cărămizii. Decorul, în trecut bazat pe creștăturile practicate pe stîlpii prispei, ai foișorului, ai balustradei sau pe cosoroaba de deasupra stîlpilor, este înlocuit cu un decor de lemn traforat și aplicații din tencuială.

Altă categorie cuprinde casele cu etaj înrudite cu vechile case boierești întărite³. La acestea în secolul al XIX-lea etajul are de asemenea încăperi organizate conform planului vechilor case joase țărănești. Aici, pe lângă planul cu legături interioare și tindă, avem — mai ales în Oltenia — planuri cu două sau trei încăperi nelegate între ele prin interior și avînd fiecare intrare proprie ce duce pe prispă. La parter se află pivnița, situată sub încăperile etajului și precedată de un gîrlici situat sub prispa etajului. Două uși închid pivnița, prima din șipci încrucișate, a doua din lemn masiv. Un zid puternic apără scara ce duce la etaj și, în același timp, pivnița. În secolul al XX-lea, caracterul de întărire, destinat să apere pe locatari și mai ales produsele lor (în special fructe și derivate din fructe), dispare treptat. Construcțiile ce se ridică astăzi și au ca punct de pornire vechile case întărite cuprind la etaj încăperile de locuit, cu dimensiuni mai mari și ferestre luminoase; vechea tindă îngustă și întunecoasă sau cămara rece, îngustă, dispar. Parterul cuprinde în continuare pivnița, de dimensiuni mai mici însă, alături de care apar

³ Bibliografia problemei la PAUL H. STAHL, *Befestigten Bauernhäuser in der Walachei*, in

Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, 1962, nr. 2.



Fig. 5. — Casă veche întărită din Jupînești-Muscel.

cîteodată încăperi de locuit. Adesea, două prispe, una la parter, alta la etaj, mărginite de stîlpi totdeauna din cărămidă la parter, împart simetric și regulat fațada și îi dau un aspect atrăgător. Arce în semicerc sau trilobate unesc stîlpii de cărămidă. Aplicații de tencuială viu colorate, puse mai ales la casele din Muscel, înviorează fațadele.

Răspîndite în jumătatea de nord a Olteniei și Munteniei, atît casa cu foișor, cît și casa întărită erau legate de profesia locuitorilor, pomicultura și viticultura. Astăzi, în numeroase sate, mai ales din Gorj și Muscel, casele cu două caturi reprezintă majoritatea, putîndu-se vorbi de un nou peisaj rural.

Casele cu două caturi din regiunea Hunedoarei s-au dezvoltat cu precădere în Țara Hațegului. Locuințele vechi nu aveau etaj, fiind « cu un singur rînd ». Încăperea unică, originară, deși se menține încă în secolul al XIX-lea, rămîne totuși în minoritate față de casele cu două încăperi. Modul obișnuit de alcătuire a planului este acela cu două încăperi de adîncime egală, dar inegale în lățime. Odaia locuită este mai largă, iar cămara vecină mai îngustă. Fiecare încăpere are intrare proprie, iar în interior legăturile lipsesc. Este vorba, așadar, de un plan obișnuit și pentru casele joase sau cu etaj din Oltenia, mai ales din Gorj. Locuințele noi cu etaj sînt rezultatul unei dezvoltări începute în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și manifestate tot mai puternic după primul război mondial, cînd aparțineau în special elementelor înstărite din sate. În ultimii ani, ele au devenit obișnuite, deși paralel se dezvoltă și case cu un singur cat. Pornind de la planul cel mai frecvent al vechilor case joase, cu încăperi cu intrări separate, casele noi au la etaj același plan cu două încăperi de adîncime egală și intrări separate. Una dintre ele este de obicei odaia de locuit, iar a doua — odaie curată ce rămîne neîncălzită. La parter, una din încăperi este folosită adesea ca bucătărie (numită « comnie »).



Fig. 6. — Casă nouă cu două caturi din Lerești-Muscel.

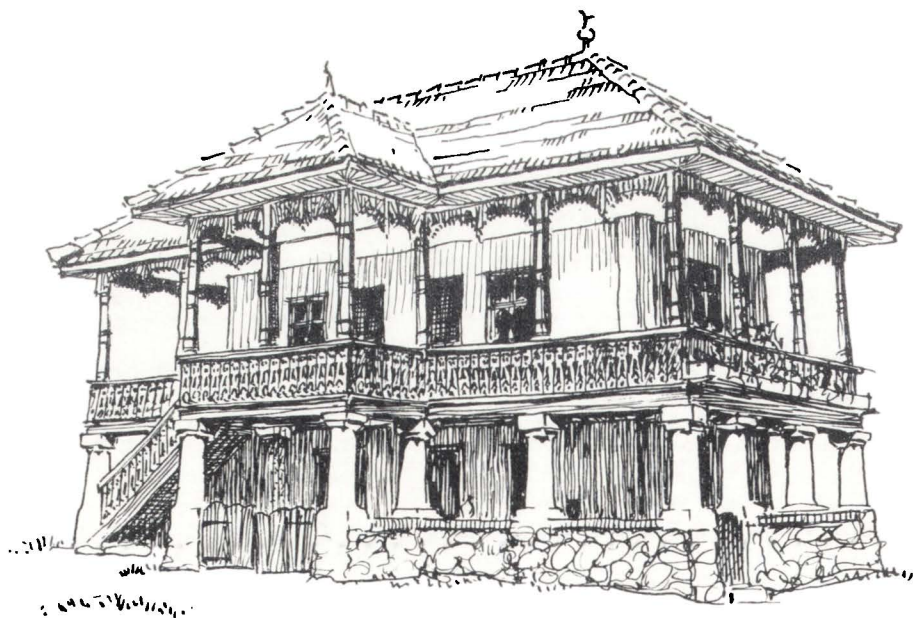


Fig. 7. — Casă nouă din Stolojani-Gorj (desen de arh. Adrian Gheorghiu).

În ea există vatra pe care se pregătește mîncarea și gura unui cuptor, a cărui spinare se prelungește în odaia vecină. Astfel, hornul de deasupra vetrei, așezat în fața gurii cuptorului, este lipit de peretele median al casei. A doua încăpere a parterului este pivnița sau cămara. Etajul poate avea și trei încăperi, fiecare cu intrare proprie ce dă pe prispă. De obicei, una din încăperile etajului este odaia de locuit încălzită în care dorm oamenii, a doua este odaie de oaspeți și a treia, cămară de haine și alimente ce nu degradează interiorul. Acestui etaj îi corespunde de obicei un parter alcătuit tot din trei încăperi, folosite ca bucătărie (în care se poate dormi, mai ales vara), odaie de locuit și cămară sau pivniță; alteori, o singură odaie are alături o pivniță și o cămară. Mai rar, odaia are alături o pivniță largă ce se întinde sub două din încăperile etajului ⁴.

Trecerea de la casa joasă la casa cu două caturi se face concomitent cu schimbarea materialului de construcție, care, bazat înainte vreme pe lemn, folosește în prezent cărămida. Aceste case înalte din cărămidă se răspîndesc de-a lungul văii Streiului și ajung spre Mureș la nord și pe valea Jiului transilvănean la sud. Exemplare evident legate cu cele din Țara Hațegului se întîlnesc și în partea de sud a Munților Apuseni. În toate aceste din urmă locuri însă construcțiile continuă să folosească în parte și lemnul. Astfel, parterul este din cărămidă și piatră, iar etajul din lemn; așa le găsim frecvent în cuprinsul Munților Apuseni, în partea de vest a Văii Jiului romînesc, în Ținutul Pădurenilor și chiar în satele din Țara Hațegului, situate imediat sub munte.

Paralel cu schimbarea materialului de construcție, asistăm și la transformarea aspectului exterior al casei. De unde în trecut decorul, sărac, se limita la creștături pe birnele tavanului din încăperea de locuit, avem astăzi o mare varietate de aplicații în tencuială așezate pe fațade și uneori lateral. Colorate în același ton cu restul peretelui sau contrastant, aceste aplicații cuprind adesea inscripții, notînd numele celui ce locuiește casa sau data construirii. Arce în semicerc sau fragmente mai mici de cerc unesc stîlpii de cărămidă între ei. Zugrăvelile vii folosesc o gamă de tonuri și nuanțe mai bogate decît în alte regiuni.

Comparînd casele cu etaj din Hunedoara (și mai ales din Hațeg) cu cele din Oltenia (și mai ales din Gorj), se pot face cîteva constatări care ni se par a fi însemnate. Astfel, în ambele regiuni casele cu etaj derivă din case joase de lemn asemănătoare ⁵: aceleași planuri cu două încăperi de adîncime egală, cu prispă în fața lor, cu intrări separate chiar atunci cînd planul ajunge să aibă trei încăperi. Casele cu etaj, dezvoltate mai timpuriu în Gorj (unde exemplare de interes excepțional în întregime din lemn existau și spre sfîrșitul veacului trecut), păstrează în cele două regiuni vecine de pe cele două versante, nordic și sudic, ale Carpaților vechiul plan al caselor joase: două încăperi sau trei, fiecare cu intrare proprie, adesea nelegate în interior între ele; o prispă se întinde în fața încăperilor sau în

⁴ Pentru casele din Țara Hațegului poate fi consultată lucrarea publicată de FLOREA STĂNCULESCU, ADRIAN GHEORGHIU, PAUL PETRESCU și PAUL STAHL, *Arhitectura populară romînească. Regiunea Hunedoara*, București, Edit. tehnică, 1956; vezi de asemenea în *Arta populară din valea Jiului*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1963, capitolul « Construcțiile » (redactat de PAUL

H. STAHL și PAUL PETRESCU).

⁵ Descrierea caselor vechi din Hunedoara este făcută de ROMUL VUJA, în studiul *Țara Hațegului și regiunea Pădurenilor* (publicat în *Lucrările Institutului de geografie al Universității din Cluj*, vol. II, Cluj, 1926). Răspîndirea planurilor descrise, în PAUL H. STAHL, *Planurile caselor romînești țărănești* (Sibiu, 1958, p. 38 și urm.).

fața a două din cele trei încăperi, cea de-a treia ocupînd spațiul de prispă din dreptul ei. Odăile de locuit sînt la etaj, parterul adăpostește bucătăria, care devine cu vremea odaie de locuit. Rezolvarea modului de așezare a scării de acces la etaj, situată cel mai des sub prispa etajului, apărută uneori de un zid exterior, ca și tehnicile de construcție sau aspectul general al fațadelor, pun în lumină asemănări evidente. Lucrul este clar și cînd este vorba de construcții în întregime din cărămidă, și cînd ele au parterul de cărămidă, dar etajul din lemn.

Avem astfel în fața noastră un fenomen care delimitează o zonă unitară și grupează laolaltă populația romînească de pe două versante ale Carpaților. Faptul este cu atît mai interesant, cu cît casele vechi din Gorj se aseamănă mai mult cu cele din Hunedoara decît cu cele din Vilcea sau Mehedinți, spre pildă. În același timp, casele vechi din Hunedoara amintesc mai curînd pe cele din Gorj decît pe cele din zonele vecine ale Banatului sau Mărginimii Sibiului.

Legături profunde, vechi nu pot lipsi din explicația acestei situații. Notăm astfel că existau schimburi comerciale între cele două regiuni, chiar cînd Transilvania și Oltenia făceau parte din state diferite; se știe de asemenea că meșterii de case gorjeni lucrau și lucrează în mod obișnuit la nord de Carpați, construind în Hunedoara case la fel cu cele pe care le fac și la ei acasă. O viață pastorală intensă și tîrguri-nedei grupau în jurul masivului Parîngului și Retezatului populația de pe ambele versante ale Carpaților⁶. Ne gîndim însă la o și mai veche unitate; astfel numirile satelor amintesc legături străvechi ale populațiilor din Gorj cu cele din Hunedoara. « Ungurenii » veniți din Transilvania și stabiliți în nordul Olteniei păstrau mai totdeauna legături puternice cu satele de origine. Unele din primele voievodate romînești se leagă organic de această regiune. Mai timpuriu încă, statul dac avea aici unul din centrele sale principale de greutate. Unită prin valea Jiului, care taie Carpații, grupată în jurul unor centre politice însemnate din trecutul țării noastre, legată periodic prin activitatea ei economică, populația de pe cele două versante ale Carpaților a format o singură unitate, manifestată evident în arhitectura populară, unitate menținută și în construcțiile care se înalță astăzi.

*Casele cu două caturi din nordul Moldovei s-au dezvoltat în ultimii douăzeci de ani*⁷; ele interesează în parte și Maramureșul.

Locuințele vechi erau joase, lucrate din lemn, cu încăperi axate în jurul unei tinde centrale, cu legături interioare între încăperi. Dezvoltarea normală a acestor construcții a dus tot către locuințe joase, la care creșterea planului se efectuează prin sporirea interioară a numărului încăperilor: astfel, în loc de două încăperi situate de o parte și de alta a tindei, apar trei sau chiar patru. Alteori, alături de casă se lipește dosarul, care cuprinde un nou spațiu locuibil. Casele joase cu un număr crescut de încăperi reprezintă majoritatea locuințelor.

Casele cu două caturi sînt alcătuite deosebit de cele din sudul țării. Casa cuprinde numai odăile locuibile; pivnița încăpătoare, adăpost ideal pentru produsele podgorenilor, lipsește totdeauna. Planul, care în sudul țării

⁶ ION CONEA, *Clopotiva, un sat din Hațeg*, 2 vol., București, 1940.

populară din regiunea Suceava, în *Arhitectura R.P.R.*, 1956, nr. 8.

⁷ PAUL PETRESCU ȘI PAUL STAHL, *Arhitectura*



Fig. 8. — Casă veche din Găuricea, în Țara Hațegului
(desen de arh. Adrian Gheorghiu).

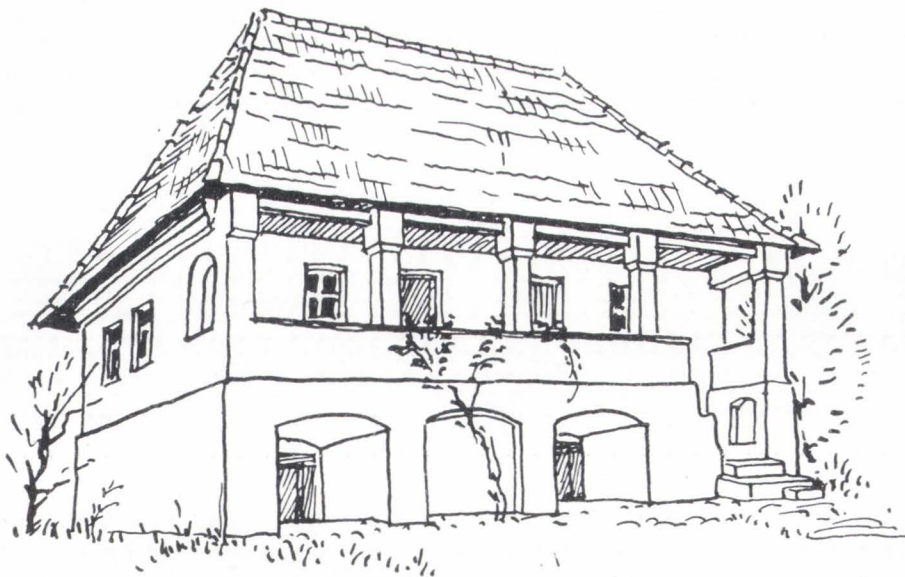


Fig. 9. — Casă nouă din Silvașul inferior-Țara Hațegului (desen de
arh. Adrian Gheorghiu).

formează un dreptunghi, are aici adesea o latură asimetrică, prin faptul că o parte din ea iese în afară față de restul laturii. Astfel ia naștere un plan în colț. Prisma se întinde numai în dreptul unei părți a fațadei, anume în locul unde aceasta este mai retrasă. Alteori prisma se întinde pe toată fațada sau lipsește. De pe prispă sau direct de afară se pătrunde de obicei într-o sală avînd de o parte și de alta încăperi. O a doua ușă poate duce direct în încăperile laterale. Din tinda centrală se trece printr-o scară la etaj: mai rar, scara se află chiar pe prispă. Este vorba de o scară de lemn, prin care se ajunge la odăi mansardate. Etajul are încăperile așezate imediat sub acoperiș, cu tavanul adesea în pantă. Aceste încăperi dau spre fațadă, dar și spre părțile laterale. Pentru a permite practicarea ferestrelor, acoperișul își schimbă alcătuirea obișnuită, prelungindu-se deasupra ferestrelor; lateral, el poate merge numai pînă la jumătatea înălțimii față de restul acoperișului, favorizînd și astfel așezarea ferestrelor. Modul de organizare al etajului este variat; de obicei încăperile sînt mai puține decît cele de la parter. Uneori există o singură încăpere așezată central. Alteori, la etajele cele mai simple, podul se prelungește spre fațadă deasupra intrării casei, terminîndu-se cu o fereastră sau un balconaș, etajul fiind lipsit de încăperi locuibile. Modul de folosință a odăilor parterului este caracteristic caselor noi: o sală, odaia de locuit, bucătăria, folosită în parte ca odaie de locuit, odaia curată-salon. Încăperile podului mansardat sînt folosite numai pentru locuit, dar pot rămîne și nefolosite.

Cele mai numeroase case de acest fel se găsesc între Cîmpulungul Moldovenesc și Vatra Dornei, fiind folosite de romîni, dar și de huțuli. Exemple numeroase se întîlnesc printre satele aflate la nord de această linie, mai ales pe drumul ce duce spre Maramureș. Apoi ele coboară pînă spre Piatra-Neamt, de-a lungul văii Bistriței, pe drumul de-a lungul căruia circulau obișnuit plutașii. Exemple rare se găsesc în Maramureș. La nord de țara noastră se găsesc în Ucraina transcarpatică ⁸.

În satele romînești din nordul Moldovei ele sînt un fenomen caracteristic pentru ultimii douzeci de ani. Planurile celor romînești, lucrate de meșteri romîni și răsponzînd necesităților de viață țărănești, se apropie mai curînd de planurile obișnuite noi romînești, decît de planurile construcțiilor germane din oraș (Vatra Dornei). Notăm în sfîrșit, ca o particularitate, faptul că aceste locuințe sînt cel mai adesea din lemn, lucru explicabil într-o zonă în care lemnul este ușor de procurat și în sate unde meșteșugul lemnăritului este încă bine stăpînit de un mare număr de meșteri locali. Decorul, spre deosebire de casele noi joase, la care există exemple de stîlpi, cosoroabe sau țepi de acoperiș ciopliți cu măiestrie, este sărac și se reduce de obicei la elemente traforate, folosind cel mai adesea motive geometrice.

CASE NOI CU UN SINGUR CAT

Cele mai numeroase exemple de case noi sînt cele joase, care continuă direct vechile tradiții locale. Domină cele cu un plan central, avînd o tindă la mijloc și odăi laterale de dimensiuni egale. Alte încăperi sînt situate

⁸ Bibliografia privind Ucraina transcarpatică, in PAUL H. STAHL, *Case țărănești din Maramureș*

(p. 345—346), publicat in S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 2.



Fig. 10. — Casă nouă din Poiana Stampei, în zona Cîmpulungului Moldovenesc.



Fig. 11. — Casă nouă din Țara Lăpușului.

sub o prelungire a acoperișului ce se apleacă mai mult spre sol (din care cauză primește în Muntenia numele de aplecător). Podeaua acestui spațiu este mai joasă de obicei decât a restului încăperilor (din care cauză este numit în Moldova « dolie », numire ce înseamnă loc mai jos). Situat lateral sau în dosul casei (din care cauză este uneori numit în Moldova și dosar), este legat cu restul planului casei prin uși interioare, în cazul în care aplecătorul cuprinde și odăi de locuit. El este împărțit în moduri variate și dă naștere unor încăperi lungi, înguste, fără pod, cu tavanul în pantă format chiar de acoperișul aplecat. Exemplare interesante există și în Transilvania, totuși cele mai numeroase se întâlnesc în Muntenia, Moldova și Dobrogea. Interiorul folosește drept cămară, mai rar de adăpost pentru animale și cel mai des de bucătărie în care se pregătește mâncarea, dar se și locuiește în lunile călduroase. Încăperea se apropie, prin funcția ei, de bucătăria din orașe și preia, în parte, rostul de bucătărie al vechii încăperi de locuit a casei. Casele cu tindă centrală și încăperi laterale prezintă unele modificări ale funcțiilor încăperilor față de planurile vechi din care se trag. Astfel, odaia de locuit pierde pentru o bună parte din an funcția de bucătărie, preluată de bucătăria situată sub aplecător. În același timp, odaia curată se aseamănă tot mai mult cu salonul orașenesc. Prispa, rară în secolul al XIX-lea, devine obișnuită; construită pe o temelie înălțată din ce în ce mai des din cărămidă, are o scară de acces ce duce la prispă, scară acoperită de o prelungire a acoperișului. La cele mai noi construcții, prispa poate uneori să lipsească sau să se mențină numai pe o parte a fațadei. Peretele, zugrăvit de obicei în alb, contrastează cu țigla roșie de pe acoperiș. Stîlpii sau coloanele de cărămidă pot fi zugrăviți în altă culoare decât restul fațadei, dînd viață casei. Alteori, aplicații din tencuială, colorate și ele diferit de restul casei, folosesc pentru notarea numelui locatarilor sau a datei construirii. Aceste construcții, caracterizînd satele din cea mai mare parte a țării noastre, păstrează cel mai bine aspectul și frumusețea proporțiilor vechilor construcții și adoptă totodată elementele noi, de confort și bunăstare.

Semănînd cu ele și răspîndite pe o zonă tot atît de largă, deși nu în același număr, sînt casele cu plan ce se apropie de un pătrat. Ele se înmulțesc rapid și par a-și fi început dezvoltarea după primul război mondial. Construite mai totdeauna din cărămidă în Muntenia, Oltenia și Dobrogea, folosesc și lemnul pentru pereți în unele regiuni din Transilvania (Maramureș, satele de pe marginea Țării Bîrsei). Pe acoperiș se așază însă peste tot țiglă. O mică prispă dă într-o sală, din care se trece lateral în odaia de locuit, într-o bucătărie folosită și pentru dormit și în odaia curată-salon. Alcătuirea planului seamănă cu parterul caselor cu etaj din nordul Moldovei descrise mai sus. Ferestre luminoase, uși mari, camere încăpătoare asigură o viață comodă. Aspectul exterior este cel obișnuit caselor noi de cărămidă: zugrăveli în culori vii, aplicații din tencuială pe pereți, arce în semicerc sau trilobate între stîlpii sau coloanele prispei. La construcțiile de lemn se folosește decorul cu aplicații de traforaj.

În sfîrșit, o ultimă categorie de construcții interesează prea puțin istoria artei, dar ridică probleme interesante prin faptul că este caracteristică unei anumite perioade și se întâlnește în cele mai multe din regiuni. În anii celui de-al doilea război mondial, din cauza condițiilor grele de viață, și în anii imediat următori, cînd stăruiau încă greutățile economice din vremea războiului, s-a dezvoltat o construcție astăzi pe cale de dispariție. Ea are

patru spații cu funcții diferite: casa, șura, adăpostul pentru fin, grajdul, așezate alături. Odaia (rar două) de locuit are, lipit de ea, un spațiu acoperit în care se țin lemnele, carul, unelte și care are deci funcția unei șure. Lipit de șură este grajdul, iar deasupra întregii clădiri este un pod larg în care se intră prin șură și servește pentru păstrarea finului. Această alcătuire pare a fi rezultatul mai multor pricini. Notăm întâi mijloacele economice reduse ale locatarilor, care în vechea formă de organizare socială a satelor erau țărani săraci. În al doilea rând, ele se leagă de îngustarea locurilor de construcții din gospodărie, unde, prin împărțirea succesivă a proprietății



Fig. 12. — Casă nouă din Periș-regiunea București.

între copii, se ajunge la spații înguste, pe care construcția descrisă se poate așeza ușor, întrucât nu ocupă mult loc. În sfârșit, e posibil ca și schimbarea ocupației locuitorilor, la care accentul nu mai cade pe venitul rezultat din agricultură, ci pe ocupații legate de oraș, de mici întreprinderi, să fi făcut inutilă prezența acareturilor încăpătoare.

CÎTEVA CONSTATĂRI PRIVIND PLANUL, TEHNICA ȘI DECORUL CASELOR NOI

Vechea casă țărănească era adesea compusă dintr-o odaie de locuit. Săpăturile arheologice dovedesc acest lucru ca fiind adevărat, la noi ca și în restul Europei; casele cu două încăperi erau rare pînă în secolul al XIX-lea. În acest mod, unica încăpere a casei trebuie să cumuleze toate funcțiile; în ea oamenii dorm, gătesc, mănîncă, țin alimentele, hainele, parte din unelte, își petrec timpul liber. O parte din funcțiile acestei încăperi pot fi preluate de construcții alipite casei sau izolate de ea: sînt cunoscute astfel cămările izolate în care se păstrează alimente și chiar îmbrăcăminte sau unelte, situate în preajma casei sau departe de casă, ascunse. În aceleași cămări apropiate de casă se păstrează și vasele folosite la gătit. Adăposturi pentru animale, produse, unelte, completează funcția utilă centrală a locuinței.

A doua încăpere, care apare lângă încăperea unică, de bază, nu este aceeași peste tot. Astfel, în cea mai mare parte a țării se adaugă tinda, încăpere de trecere neîncălzită, în care se depozitează alimente și mici unelte, temporar se țin chiar animalele nou-născute. Alteori, alături de prima încăpere se află un simplu spațiu acoperit, dar deschis pe una sau două laturi, menit și el să constituie un spațiu de trecere și de apărare a intrării, locuit mai ales vara. Adesea se alătură o cămară, încăpere neîncălzită, avînd exclusiv rostul de a păstra alimente sau haine, vase, mici unelte. Acestea sînt încăperile clasice ale vechii case țărănești: « casa » (sau « odaia »), « tinda » și « cămara » (sau « chilerul »).

În secolul al XIX-lea se răspîndește în interioarele țărănești « odaia frumoasă » (« casa mare », « odaia curată »), la date ce variază de la o regiune



Fig. 13. — Casă nouă din Largu, în Cîmpia Brăilei.

la alta. Banatul sau Mărginimea Sibiului, spre pildă, o cunosc încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, Moldova în general de-abia spre sfîrșitul secolului al XIX-lea. Folosirea ei este tot mai frecventă, în special de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. În interior se păstrează cele mai bune mobile, haine, obiecte ale gospodăriei. Încălzită cu sobe simple, sobe în perete cu gura în încăperile vecine sau chiar neîncălzită, servește ocazional, viața familiei rămînînd concentrată în vechea odaie de bază ce păstrează funcția de încăpere de dormit și de pregătît mîncarea.

Atît odaia curată, cît și celelalte încăperi ale casei își schimbă treptat, în parte, vechile funcții. Astfel, la locuințele construite în ultimii 20 de ani, odaia de locuit este mai totdeauna alături de o bucătărie, care preia funcția de odaie de gătit și în parte chiar de odaie de dormit a încăperii de bază. Tinda întunecoasă, nemobilată, rece sau adăpostind în interior un cuptor masiv devine acum « sală ». Numirea, extrem de răspîndită, arată funcția asemănătoare cu sala caselor orășenești: este luminoasă, rămîne de obicei neîncălzită și cuprinde rare piese de mobilier. Odaia curată, la rîndul ei, se

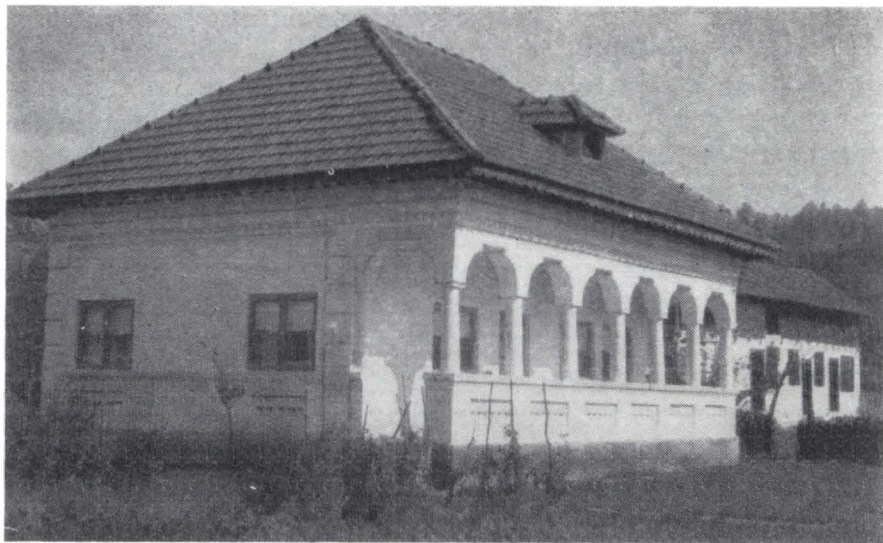


Fig. 14. — Casă nouă din Glodeni-Dîmbovița.

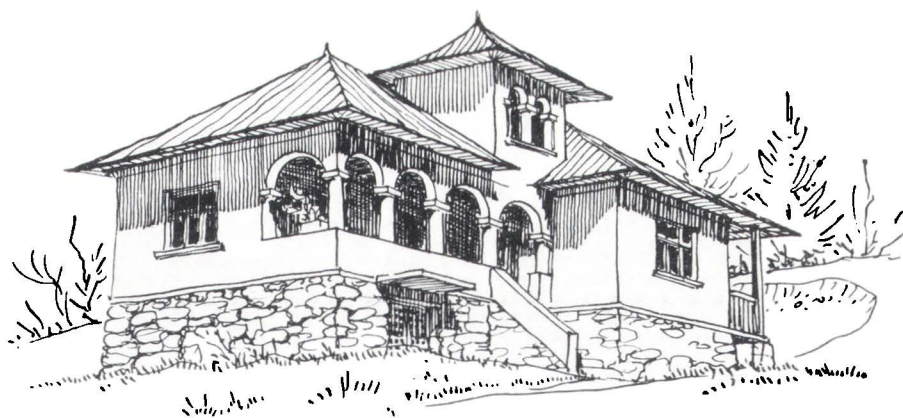


Fig. 15. — Casă nouă din Jupînești-Gorj (desen de arh. Adrian Gheorghiu).

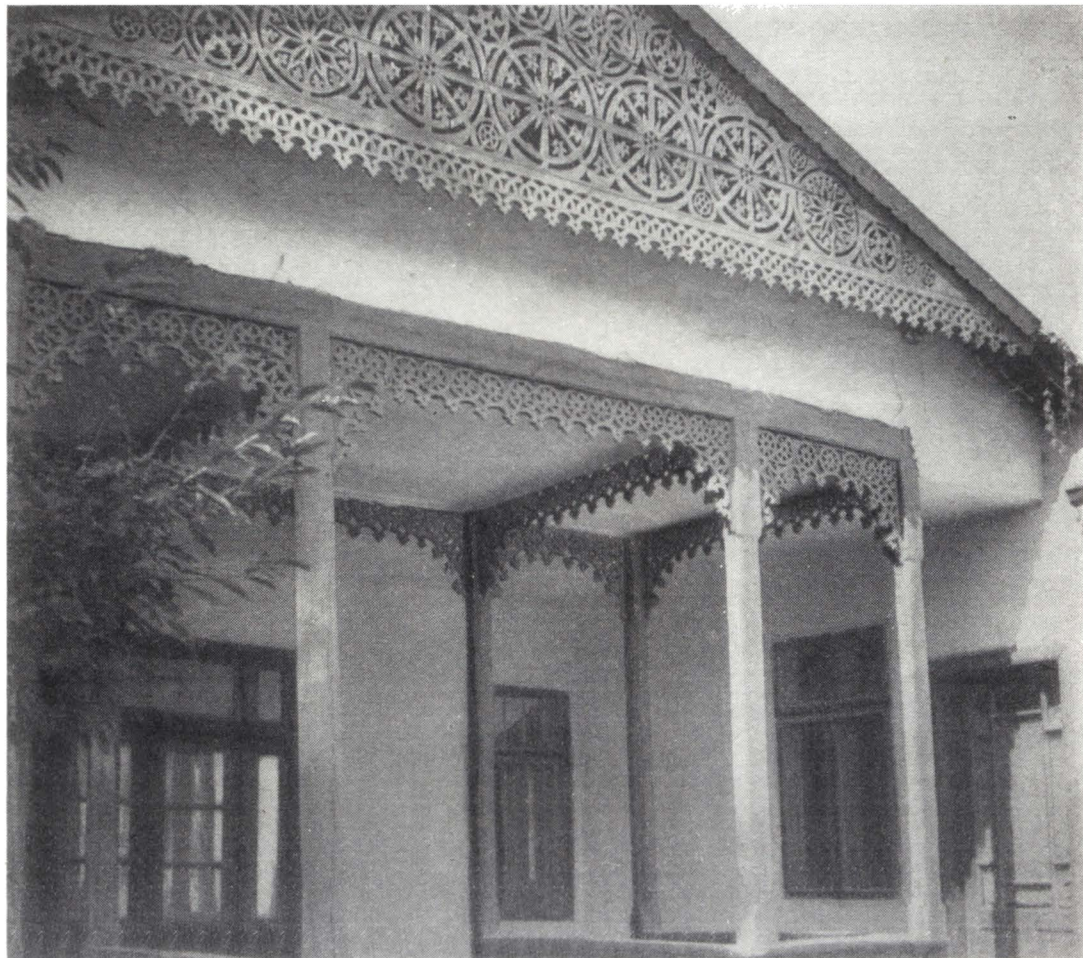


Fig. 16. — Decor traforat la o casă nouă din Pietroșița.

transformă din odaie sărbătorească, în care se serbau nunțile și botezurile, într-o odaie în care sînt primiți oaspeții, la fel ca în salonul caselor orășenești. Cea din urmă apărută, ea își păstrează cel mai bine rostul inițial. Alcătuirea obișnuită a caselor țărănești actuale, așa cum s-a putut constata și din descrierile diferitelor locuințe, cuprinde de obicei sala (odaia de trecere), odaia de locuit (în care oamenii dorm și gătesc în timpul lunilor reci ale anului), odaia de primire și bucătăria (în care se gătește și se doarme în timpul lunilor călduroase).

Recapitulînd întreaga evoluție a funcțiilor încăperilor țărănești, putem surprinde două etape. În prima se trece de la casa cu o singură încăpere și funcții multiple la specializarea funcțiilor, iar în a doua etapă, ce se petrece sub ochii noștri, asistăm la transformarea însăși a funcțiilor clasice pentru vechea casă țărănească, transformare care asigură — evident, în chip treptat — condiții de viață superioare. Adăugăm la aceasta faptul că mărirea dimensiunilor încăperilor, a ușilor, a ferestrelor, dublarea geamurilor, înălțarea încăperilor întăresc constatarea de mai sus.

Imaginea descrisă este întărită de transformarea mobilierului. Acesta cuprindea în trecut piese puține, joase (scaunul, masa), fixate adesea în podea sau pereți (patul, lavița) sau numai de perete (blidarul, polița, colțarul). O

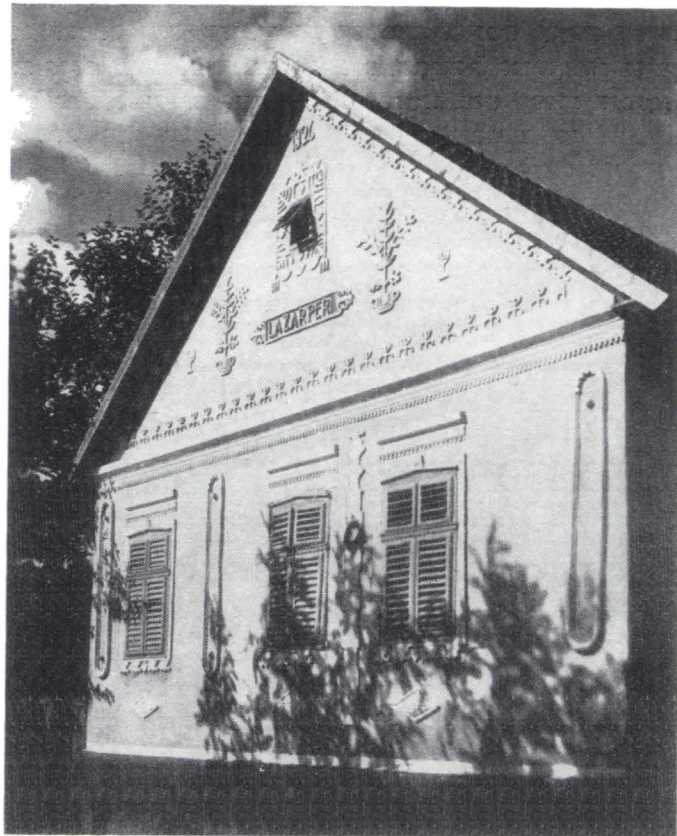


Fig. 17. — Decor cu aplicații de tencuială pe o casă din Rudăria-Banat.

vatră cu cuptor și horn larg încălzea încăperea și servea la prepararea mâncărilor. Mobilierul nou cuprinde piese totdeauna mobile: patul, masa, scaunele, băncile care înlocuiesc lavițele, dulapurile care înlocuiesc lăzile sînt înalte și comode. În numeroase sate, mai ales din apropierea orașelor mari (cităm mai întii cele din jurul Bucureștilor), garnitura modernă de mobilă cumpărată din oraș devine obișnuită în zestrea fiecărei fete ce se mărită și urmează să stea în odaia curată. Vechea vatră este scoasă în bucătării de vară sau direct în curte. În case se așază sobe simple, sobe cu plită sau, în cele din urmă, aparatele moderne de gătit. Din vechile interioare se mențin, larg dezvoltate, țesăturile lucrate în casă și decorate cu aceeași măiestrie. Lucrul este explicabil, întrucît ele își găsesc perfect locul și în interioarele noi.

În ce privește tehnica de lucru, direcția transformărilor este clară și nu comportă discuții. Materialele tradiționale de construcție erau lemnul și pămîntul pentru pereți, paiele și stuful pentru acoperiș, la care se adaugă mai tîrziu șita sau șindrila. Trecutul lor este cunoscut prin săpături arheologice, uneori și prin informații documentare. Răspîndirea lor în secolul al XIX-lea începe de asemenea să fie știută. Astăzi au încetat să mai fie construite case alcătuite exclusiv din lut. Cele alcătuite din cărămizi neare sînt în foc, ca și cele din nuiel împletite lipite cu lut, sînt mereu mai rar folosite. Lemnul se menține la construcțiile noi, lucrat însă cu alte procedee. Notăm astfel mai întii înlocuirea totală a vechilor birne cu secțiune rotundă prin cele cu secțiune dreptunghiulară, bine îmbinate la capete și dînd naștere unor pereți care după tencuit devin perfect etanși și asigură condiții superioare

de locuire. Stuful și mai ales paieile au fost eliminate la rîndul lor de pe acoperișuri, rămînînd numai pe construcțiile mai vechi, unde nu pot fi înlocuite decît cu greu, întrucît această înlocuire ar atrage după sine schimbarea întregului schelet de lemn al podului.

Materialele care pătrund puternic și au ajuns să domine în anii din urmă sînt însă cărămida pentru pereți (folosită adesea concomitent cu elemente din beton) și țigla pentru acoperiș, alături de care tabla sau țigla din ciment concurează, în regiunile de munte, șindrila. Materialele noi, apărute încă din secolul trecut la construcțiile țărănilor bogați, puteau fi observate mai ales în anumite regiuni. Notăm astfel în primul rînd Banatul, Mărginimea Sibiului, unele din satele Făgărașului sau Brașovului, Muscelul, Vilcea și Argeșul. Cuptoare de cărămizi pot fi observate astăzi în mai toate satele: uneori, cînd se ridică deodată mai multe construcții pe terenurile puse la dispoziție de către gospodăriile colective sau cele de stat, se lucrează în comun cărămida necesară pereților, comandînd-o meșterilor tradiționali locali. Țigla și tabla, ca și șindrila de altfel, se procură din comerț.

Folosirea materialelor noi atrage după sine folosirea meșterilor. Casele vechi erau rezultatul lucrului gospodarului, care își putea ridica singur casa, ajutat prin clacă de vecini și de rude. Folosirea meșterilor nu este însă aceeași peste tot. Uneori meșterul ridică singur întreaga casă, alteori lucrează ajutat de viitorul locatar, care efectuează mai ales munca brută a căratului materialelor de construcție. În sfîrșit, uneori se cheamă meșteri diferiți, unul face cărămida, altul o așază, un al treilea construiește cele cîteva porțiuni din beton sau fixează cadrele de lemn ale ușilor și ferestrelor, în sfîrșit, cel din urmă, ipsosarul, vine cu modelele și asază decorul de ipsos peste tencuiială sau face stîlpii de beton ai casei, fixînd pe ei «flori», elemente decorative din ipsos, în partea «capului» (capitelului). Meșterii ajung să călătorească la mari distanțe de satul de origine, contribuind la generalizarea anumitor modele. Cei din Oltenia și Muntenia, spre pildă, pot fi găsiți lucrînd în Transilvania, pe valea Jiului; de curînd, Paul Petrescu i-a găsit lucrînd și în Făgăraș. Ei înlocuiesc în parte rolul vechilor meșteri, care mergeau cu case prefabricate din lemn prin alte sate, spre a le vinde.

Acoperișul păstrează forma tradițională romînească în patru ape. Aceasta a fost concurată în Transilvania (mai ales în Banat, Cîmpia Tisei, Făgăraș, Brașov, pe Tîrnave) de acoperișul în două ape sau în două ape cu capetele coamei tăiate, preluat din arhitectura orășenească și din cea a satelor cu locuitori de origine germană. Acest acoperiș s-a răspîndit în tot decursul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, pentru ca în prezent să dispară și să facă loc vechiului acoperiș, în patru ape. Înainte vreme, acoperișul era complet închis; cu vremea, au apărut mici spații deschise, rotunde, care permit să iasă fumul din pod și să intre puțină lumină. Mai tîrziu aceste spații se înalță, astfel încît avem astăzi de-a face cu adevărate luminatoare, ieșite puternic în afară față de restul acoperișului și închise cu geam atunci cînd coșul trece de acoperiș.

Decorul caselor este puternic înrîurit de noua lor alcătuire de plan și mai ales de materialul de construcție schimbat. Un studiu asupra problemei a fost publicat de curînd⁹, de aceea vom semnala numai cîteva aspecte.

⁹ PAUL PETRESCU și PAUL H. STAHL, *Decorul în arhitectura populară romînească*, în S.C.I.A.,

VII, 1960, nr. 1; studiul cuprinde și bibliografia problemei.

Principalul decor la construcțiile vechi era în lemn. Crestături și sculpturi decorau stâlpii, cosoroabele, ferestrele, ușile, mai rar partea superioară a balustradelor. La construcțiile din cărămidă, acest decor dispare de obicei; totuși, la exemplare avînd etajul din lemn sau măcar stâlpii prispei din lemn, se continuă tradiția crestăturilor și sculpturilor practicate pe stâlpi. Cele mai interesante exemplare pot fi întîlnite acolo unde arta în lemn era puternic dezvoltată și în trecut, adică în primul rînd în Gorj și în nordul Transilvaniei (Maramureșul). Crestăturile sînt făcute tot mai des pe stâlpi cu secțiune dreptunghiulară, iar motivele, ele însele, prin folosirea frecventă a liniei drepte, au un aspect mai dur. Notăm apariția unei noi zone în care se practică decorul stîlpilor de lemn, anume satele așezate între Suceava și Rădăuți, unde lemnul este încă folosit la construcții. Stâlpii, cu secțiune hexagonală sau octogonală, au crestături dispuse asemănător pe multiplele lor suprafețe și folosesc motive geometrice. La aceleași case se așază pe acoperiș țepi decorate bogat.

Cele mai numeroase sînt casele folosind decorul cu lemn traforat. Acesta ajunge uneori la o bogăție neașteptată și cuprinde parte din vechile motive de decor populare lucrate într-o tehnică nouă. Exceptînd cazurile în care avem exemplare supraîncărcate sau stingaci lucrate, părțile traforate ale casei contribuie la aspectul plăcut al construcțiilor.

Peretele tencuit avea în trecut aplicații din tencuială, variat colorate; prin răspîndirea pereților din cărămidă și în același timp a suprafețelor tencuite, asistăm și la o răspîndire a acestui gen de decor. Lucrate cu mîna liberă înainte vreme, motivele sînt astăzi realizate cu ajutorul modelelor și au din această pricină un caracter uneori rigid. Culoarea, altădată mai ales albul și albastrul, este astăzi îmbogățită prin folosirea frecventă a altor tonuri, deși continuă să domine albul. La exemplarele cele mai reușite, culorile servesc pentru a pune în relief aplicații de tencuială sau a sublinia diferitele părți ale casei (stâlpi, ferestre, uși, balustrade). În sfîrșit, arcele în semicerc sau cele trilobate sînt obișnuite la case cu două caturi, ca și la cele joase, cînd avem de-a face cu construcții din cărămidă.



Vom reține din cele expuse mai înainte două concluzii. Prima se referă la faptul că oricare din aspectele descrise (funcțiile încăperilor, mobila lor, organizarea planului, tehnica de construcție, decorul) dovedește orientarea constructorilor către forme de locuire superioare din punctul de vedere al comodității și bunăstării celui ce le locuiește. Dacă adăugăm faptul că prin răspîndirea largă a electricității se elimină dezavantajele vechiului sistem de iluminat, vom avea imaginea unor case în care viața este ușoară și agreabilă.

A doua concluzie se leagă de posibilitatea continuării unor tradiții locale. Ni se pare evident că locuințele noi țărănești, continuînd cel mai adesea o tradiție bazată pe forme vechi, au putut fi adaptate progresiv unor condiții de viață superioare. Există deci posibilitatea reală de a folosi din ce în ce mai mult elemente asemănătoare și în proiectările noi ale arhitecților, cel puțin în ce privește casele țărănești. Această idee constituie un obiect de studiu pentru arhitecții din numeroase țări, preocupînd și pe cei din țara noastră.

MOȘTENIREA ARTISTICĂ ÎN DOMENIUL ARTEI POPULARE ¹

de PAUL PETRESCU²

Problema moștenirii artistice este de maximă importanță pentru istoricii și criticii de artă, atît ca cercetători științifici, cît și ca factori activi în uriașa muncă de construire a culturii și artei noastre noi. Nu este nevoie să repetăm aici enunțarea tezelor privind această problemă. Vom încerca însă să operăm cu ele pentru a pune în lumină unele aspecte particulare ale problemei moștenirii artistice atunci cînd ea se referă la domeniul artei populare.

La prima vedere s-ar părea că în acest domeniu problema moștenirii artistice este aproape rezolvată, în sensul posibilității de preluare a întregii arte populare. Într-adevăr, care alt domeniu al artei decît cel al artei populare se poate identifica cu celebra definiție a esenței caracterului popular al artei dată de Lenin: «Arta aparține poporului. Prin rădăcinile ei cele mai adînci, ea trebuie să pătrundă în adîncurile maselor largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie să fie pe înțelesul acestor mase și apreciată de ele, să unească sentimentele, gîndirea și voința acestor mase, să le ridice. Ea are menirea să trezească în ele simțul artistic și să-l dezvolte»². Rînd cu rînd, cuvînt cu cuvînt, definiția se aplică artei populare. Creație a întregului popor, arta populară a făcut parte, în condițiile societății împărțite în clase antagoniste, din cultura populară, democratică, opusă culturii claselor exploatare. Arta populară este prin excelență «artă cu tendință» înțelegînd prin aceasta faptul că nu există operă de artă populară care să nu fie legată de viață, să nu-i slujească, să nu exprime concepția de viață și despre frumos a poporului. Chiar și în acea ornamentică geometrică, cu aparență abstractă, se pot desluși clare «tendințe», în sensul că aproape fiecare din acele motive sînt semne ale unei concepții filozofice, etice sau chiar politice. Arta populară nu este un joc gratuit și nici o trecere de vreme. Ea nu plutește în sferele, inexistente, ale artei «pure». Dimpotrivă, ea este puternic ancorată în realitățile concrete

¹ Ilustrațiile la acest articol reprezintă (cu excepția imaginilor nr. 1 și nr. 13) obiecte prezentate la concursurile și expozițiile bienale de artă populară din 1959 și 1961, organizate

de Casa centrală a creației populare din București.

² LENIN, *Despre cultură și artă*, București, E.S.P.L.P., 1957, p. 617.



Fig. 1. — Costum de Dolj, cu vîlnic negru, lucrat cu fire de beteală argintie.



Fig. 2. — Costum din estul Banatului, cu opreg cu fire lungi.

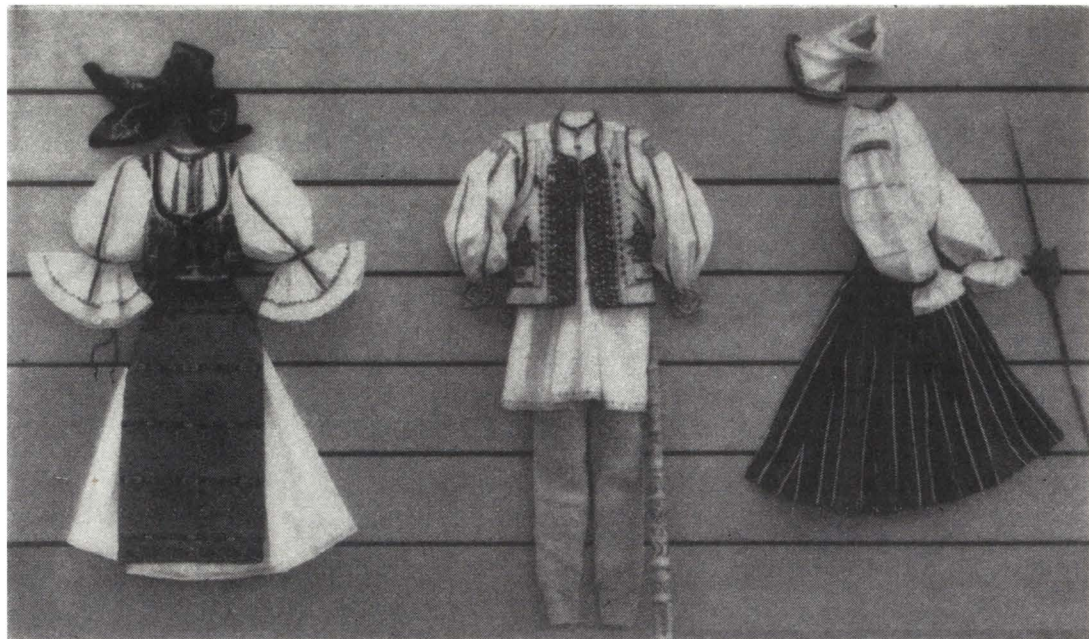


Fig. 3. – Costume din regiunea Cluj.

ale acestei lumi și exprimă năzuințele cele mai profunde ale maselor de oameni ai muncii. Prin aceste însușiri ale sale, arta populară are și o apreciabilă valoare cognitivă. Ea este, pentru cercetătorul și istoricul culturii, un document istoric-social de primă mână, reflectând condițiile specifice diferitelor orînduiri din trecut.

Arta populară însă nu este ceva imuabil, un fel de a înțelege și a trata frumosul dat o dată pentru totdeauna, ci este o categorie istorică în permanentă devenire. Or, tocmai aici, în această caracteristică fundamentală a ei rezidă necesitatea de a opera totuși o selecție în « moștenirea » artei populare și de a nu accepta în bloc întreaga creație populară. Esențială în preluarea moștenirii artistice este aprecierea utilității și a eficienței elementelor culturale vechi în construirea culturii noi.

Categorie istorică fiind, în arta populară se pot distinge două împrejurări de care trebuie să ținem seama atunci cînd este vorba de preluat una sau alta din creațiile ivite de-a lungul vremii. În primul rînd, trebuie să se țină seama de existența așa-numitelor « supraviețuiri ». Există în arta populară o serie de elemente ținînd de tehnică, de decor și de semnificații, care apar ca moșteniri străvechi, ale unor epoci de mult dispărute, și care nu concordă cu baza economică generală a societății respective. Pînă foarte tîrziu în capitalism și pînă aproape de zilele noastre au persistat tehnici și forme de decorare specifice evului mediu, ca să nu implicăm epoci cu mult mai vechi. Trebuie să spunem că asemenea supraviețuiri nu s-au manifestat numai în domeniul artei populare, ci și în acela mult mai complex al organizării sociale a vieții țărănești, lucru ce nu este fără importanță în înțelegerea persistenței unor elemente comparativ-secundare, cum sînt cele legate de pildă de ornamentică. Este cunoscută astfel în țara noastră « existența, ca fenomen de masă, a satelor devălmașe, care nu sînt altceva decît forme de foarte înaintată disoluție

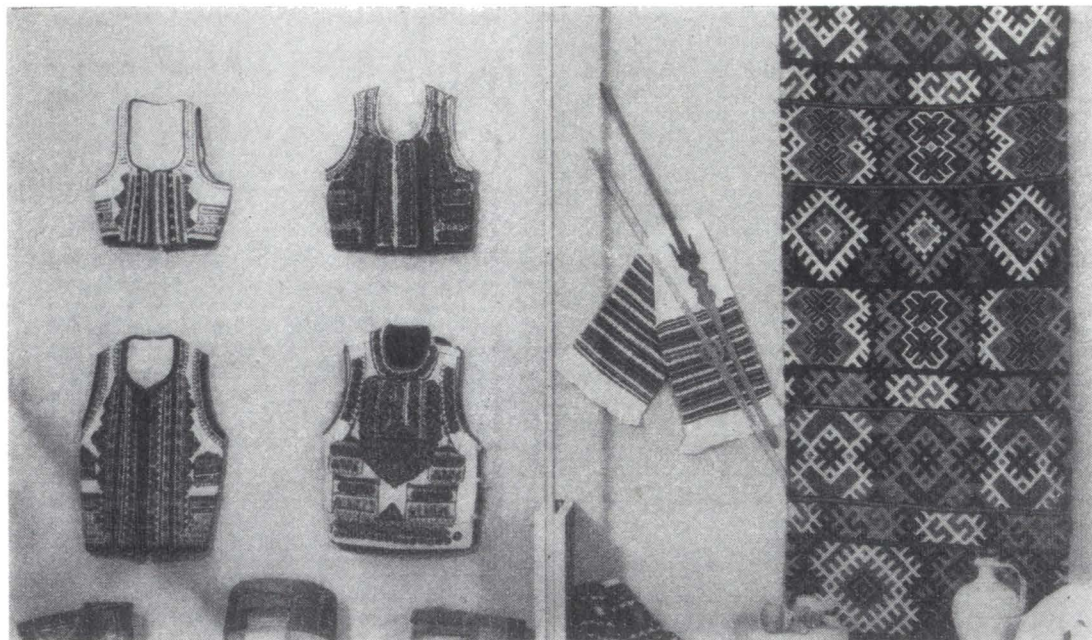


Fig. 4. — Pieptare și chimire de Făgăraș; țesături și obiecte de lemn din Hunedoara.

a unor « comune primitive » »³, aflate uneori în asemenea stadiu de organizare, « încît originea lor tribală nu poate fi pusă la îndoială »⁴. Firește că în cadrul unor astfel de forme de viață socială s-au putut păstra numeroase elemente de artă populară străvechi, care au străbătut feudalismul, capitalismul și au ajuns pînă în pragul socialismului. Decalajul dintre dezvoltarea producției materiale și cea a producției artistice, ca și inegalitatea în dezvoltarea diferitelor forme de cultură au fost explicate de clasicii marxism-leninismului și este prea cunoscut pasajul referitor la cultura și arta greacă pentru a-l mai cita. Util este însă să amintim că, așa cum Marx, în încercarea de a explica farmecul ei, socotea arta greacă ca produsul « copiilor normali ai omenirii », Belinski consideră creația populară ca reflectînd « perioada copilăriei » omenirii. Desigur că în momentul cînd se procedează la preluarea cutărui sau cutărui motiv ornamental, justa lui interpretare nu poate fi făcută decît prin plasarea lui în contextul cultural inițial, iar în explicarea lui trebuie să se țină seama de epoca sa originară. Aceasta în ceea ce privește cercetarea științifică, pentru că în domeniul practicii artistice decorative, sensul inițial nu mai joacă nici un rol, motivul fiind folosit doar pentru însușirile sale estetice. În al doilea rînd trebuie să se țină seama de existența așa-numitelor « infiltrații ». Se știe că în arta populară apar, de pildă, foarte deseori imagini legate de practici religioase. Lucrul este perfect explicabil și nu reprezintă o contradicție a caracterului profund democratic al artei populare. « În societatea feudală și în societatea capitalistă, în virtutea legii potrivit căreia ideile clasei dominante sînt în fiecare epocă ideile dominante, reprezentările și

³ H. H. STAHL, *Contribuții la studiul satelor devălmășe românești*, I, București, Edit. Acad. R.P.R., 1958, p. 6.

⁴ *Ibidem*, p. 7.



Fig. 5. — Chimir de Săliște-Sibiu.

zentat de scenele laice, legate de multe ori de procesul muncii. În epoca capitalismului, pictura pe sticlă își schimbă parțial tematica, apărind tot mai des subiecte fals-romantice (castele părăsite, mori de vînt olandeze) și triviale prin modul tratării. De altfel, în aceeași epocă a capitalismului asistăm la o adevărată invazie a prostului gust al micii burghezii în arta populară. Apar vasele de flori din ceramică grosolan lucrată, cutiile pirogravate policrom, « tișlaiferele naționale », cusăturile cu caracter « didactic moralizator » de tipul « Gospodina casei dacă-i bună, treaba casei merge strună » etc. etc. Trebuie să spunem că aceste infiltrații din epocile trecute, grație mecanismului de transmitere caracterizat prin decalajul dintre bază și formele ideologiei, se continuă în parte și în zilele noastre. Și bineînțeles că tocmai în asemenea cazuri nodale — rămășițe retrograde în epoca construirii socialismului — este chemată să opereze selecția în domeniul moștenirii artistice.

Grija pentru orientarea artei populare în zilele noastre trebuie să fie maximă, pentru că azi, în condițiile construirii socialismului, schimbările petrecute și care se petrec în cultura noastră populară în general și în arta populară în special se fac în proporție de masă și într-un ritm extrem de rapid. Tocmai aici în aceste schimbări se poate surprinde caracterul profund democratic și progresist al artei populare în întregul ei. Se știe că Lenin a subliniat în repetate rînduri că a păstra tradițiile înseamnă a le dezvolta potrivit condițiilor și cerințelor contemporaneității. El vedea adevăratul spirit novator în primul rînd, în reflectarea veridică a noului. Or, aceste cerințe sînt îndeplinite, ca ansamblu, în procesul de transformare pe care-l trăiește arta populară. Într-adevăr, arta populară a epocii contemporane, avînd rădăcini

concepțiile oamenilor din mediul popular sînt influențate într-o măsură mai mare sau mai mică de ideologia dominantă. Influența amintită se manifestă și în creația populară, care reflectă prejudecățile cultivate în rîndul maselor de către clasele exploatatoare. Putem da ca exemplu în acest sens motivele religioase din folclorul țărănimii și chiar al unor pături ale proletariatului⁵ ». Amprenta ideologiei claselor dominante este vizibilă în diferite categorii ale artei populare. Se poate face chiar și o istorie a acestei amprente. Astfel în icoanele pe sticlă țărănești, nu mai este nevoie s-o spunem, este prezentă masiv ideologia impregnată de religie a epocii feudale. Lăsăm de o parte aspectul celălalt, al păstrării în condițiile societății feudale dominate de biserică, a filonului popular repre-

⁵ *Bazele esteticii marxist-leniniste*, București, Edit. politică, 1961, p. 340 – 341.

profunde într-o strălucită tradiție, reflectă în același timp viața nouă a poporului. Marile transformări prin care trece țara noastră pe drumul desăvârșirii construirii socialismului sînt departe de a fi secăt izvorul creației populare, așa cum s-a întîmplat în țările capitaliste. «Societatea burgheză înăbușă prin toate mijloacele formele creației populare generate de modul de trai patriarhal. Ea creează efectiv condiții care condamnă la dispariție creația populară. Astfel, exproprierea capitalistă a țărănimii engleze la sfîrșitul secolului al XVIII-lea a făcut ca, o dată cu nimicirea vechiului sistem agrar, să înceapă să dispară și formele creației populare care existaseră pînă atunci la sate. Același fenomen s-a produs și în alte țări ca urmare a dezvoltării capitalismului în agricultură. Marea producție mecanizată, care i-a ruinat pe meseriași, a dus și la desființarea meșteșugurilor de artă»⁶. O constatare asemănătoare a făcut Lenin



Fig. 6. Pieptar «înfundat» din sudul regiunii Brașov.

pentru răsăritul Europei în general și pentru Rusia în special: «Satul patriarhal, eliberat abia ieri de iobăgie, a fost literalmente lăsat pradă capitalului și fîscului. Vechile temelii ale gospodăriei și ale vieții țărănești, care dăinuiseră într-adevăr veacuri de-a rîndul, s-au prăbușit cu o repeziciune extraordinară»⁷. Astăzi, la noi, dimpotrivă, industrializarea și modernizarea tehnicii de producție, în condițiile construirii socialismului, constituie baza cea mai sigură a ridicării nivelului cultural al maselor largi muncitoare și a prețuirii activității artistice. Schimbările petrecute în viața socială în genere se oglindesc și în arta populară. În vastul tablou al creației populare contemporane pot fi distinse mai multe categorii de schimbări.

1. Prima este constituită din cele pe care le-am numi funcționale și care sînt legate direct de transformările intervenite în modul de viață al poporului. Astfel se știe că un domeniu important al artei populare, cel al portului, își schimbă treptat caracterul; din îmbrăcăminte de ordin general, adaptată adică tuturor împrejurărilor vieții, inclusiv activității economice de fiecare zi (costum de muncă, costum profesional), se transformă în port ocazional, de sărbătoare. Din ce în ce mai puține sînt zonele din țară în care se pot vedea la munca cîmpului bărbați și femei în portul tradițional alb. O hartă a răspîndirii costumului tradițional de muncă alb ar arăta că procesul dispariției lui este mai intens în partea de est și de sud-est a țării, acoperind

⁶ Bazele esteticii marxist-leniniste, p. 336.

⁷ LENIN, *op. cit.*, p. 90.



Fig. 7. — Ștergar de Banat cu alesătură roșie.



Fig. 8. — Ștergar din Mărginimea Sibiului.

Moldova de răsărit (între Siret și Prut), Dobrogea și Bărăganul, și că direcția de înaintare a acestui fenomen este înspre apus. Că acest proces este mai vechi în aceste părți o atestă și faptul dispariției mai timpurii și a costumului tradițional ca port de sărbătoare. Portul popular românesc, în toată strălucirea lui, se poate mai cu ușurință vedea azi la festivitățile organizate cu prilejul diferitelor sărbători naționale sau cu prilejul concursurilor. Transformarea în port de sărbătoare este fapt împlinit azi în zone cunoscute ca « bogate » în artă populară, cum sînt Muscelul, Argeșul, Vilcea, Gorjul, Doljul, Hunedoara, Bacăul etc. Nu toate elementele costumului popular sînt afectate în egală măsură de acest proces de transformare. Sînt unele piese mai « rezistente », altele cedează locul mai ușor. Printre piesele rezistente trebuie să cităm cojoacele, briele, betele și chimirele, care își mai află utilitate în procesul muncii. Între piesele mai puțin rezistente cităm în primul rînd hainele lungi de tipul sumanelor, șubelor, epîngelelor, iar în domeniul costumului femeiesc podoabele de cap, atît de importante în trecut, dar care își pierd importanța lor datorită complicației și greutății lor (conciurile de Pădureni, vâltoarele de Sibiu).

Sînt însă domenii ale artei populare care cunosc, dimpotrivă, o perioadă de dezvoltare. Se lucrează azi foarte multe țesături de interior, fețe de masă, cuverturi, șervețele, oglindind creșterea bunăstării exprimate prin înmulțirea textilelor destinate să acopere mobilierul nou din case. La fel, în domeniul lucrului în lemn, au apărut numeroase cutii și casete, necunoscute altă dată interiorului țărănesc. În ceramică de asemenea au apărut forme noi adaptate unui interior țărănesc transformat și modernizat.

2. O a doua serie de transformări se referă la materiile prime folosite. Pinza groasă de cînepă sau în este folosită din ce în ce mai rar. S-a generalizat întrebuițarea pînzei de humbac, iar într-o serie de cazuri se întîlnesc și mătăsuri sau țesături grele de fabrică, cum sînt cele folosite la conciurile bănățene și care, trebuie spus, se armonizează cu broderiile lucrate de mînă. În ceramică se întrebuițează o pastă mai fină; în lucrul cu pieile se înregistrează de asemenea folosirea unor materiale superioare.

3. Legate de materia primă folosită, tehnica s-a schimbat și ea. În unele regiuni din țară pătrunde cusătura făcută cu mașina de cusut. Folosirea ei nu se limitează la încheierea pînzei, ci trece și la executarea de ornamente. Costumul femeiesc din nord-vestul țării, din Țara Oașului și Oradea, are ornamentele de pe piept lucrate cu mașina de cusut și trebuie să recunoaștem, cu toată reticența noastră față de prezența mașinii în opera de artă (și în sculptură se întrebuițează dalta pneumatică sau freza), că rezultatele pot fi apreciate pozitiv. Progrese mari au fost înregistrate în tehnica ceramicii, unde au intervenit procedee moderne în ce privește malaxarea pastei și aplicarea smalțurilor.

4. Cea de-a patra serie de transformări se referă la decorul obiectelor de artă populară. Se cunoaște caracterul dominant decorativ al creației populare. De aici decurge și importanța pe care o are această a patra categorie de transformări.

Prima observație care se impune este cea cu privire la prezența din ce în ce mai frecventă a decorului floral, care în unele regiuni ale țării și în unele domenii ale artei populare tinde să înlocuiască sau cel puțin să se combine cu decorul tradițional de factură geometrică. Procesul poate fi observat în nordul Moldovei, în centrul Transilvaniei, în Cîmpia Dunării.



Fig. 9. — Scoată oltenească.

O a doua observație se referă la anumite schimbări intervenite în compoziția ornamentală și în dozarea suprafeței decorate față de ansamblul costumului. Pe de o parte se distinge o tendință de încărcare și aglomerare a decorului. Pe de altă parte, se observă o tendință de simplificare și de reducere a cîmpilor ornamentali.

În sfîrșit o atenție deosebită trebuie dată apariției în cadrul decorului tradițional a unor elemente noi, care reflectă veridic realitatea nouă a zilelor noastre. Nu ne vom opri asupra nenumăratelor exemple ce ne stau la îndemînă, ci vom prezenta, pentru semnificația lui, unul. La aproape toate expozițiile Casei centrale a creației populare se înfățișează cu «ultimele noutăți» și moș Mitriță Viscol, olar vestit din Oboga (Oltenia). În anul 1961 a venit la expoziție cu două lăzi cu obiecte de ceramică. Producția sa este de o mare varietate tematică. Simpla enumerare este suficientă: două tipuri de tractoare, unul cu plug, altul fără; unul «Ford», altul «Viscol»; o sondă cu motorul de foraj; Gagarin în cosmos, figurat în container făcut din gîtul unui urcior de Oboga, al cărui pîn-tece, întretăiat de paralele și meridiane, are ecuatorul însemnat «Mitriță Viscol»; țărani semnînd cererea de intrare în gospodăria colectivă; farao-noaică pe marginea scrumierei; două urcioare cu animale. Imaginația și viziunea lui Moș Mitriță sînt cu totul ieșite din comun. Integrarea lui în actua-



Fig. 10. — «Culme» — țesătură de interior — din Hunedoara.

litate este impresionantă pentru vîrsta lui (75 de ani) și pentru instrucția lui (patru clase primare). Prezent în industrie, urmărind progresele tehnicii, cunoscînd detaliile de fabricație ale tractoarelor, prezent în marea

acțiune de socializare a agriculturii și sesizând actele esențiale de aderare a țărânimii la proprietatea obștească, prezent în revoluționara transformare a economiei înapoiate a unei Oltenii agricole eminentă, într-o Oltenie a cîmpurilor petrolifere și a industriei înaintate, prezent în sfîrșit în cosmos, cunoscînd structura unei rachete interplanetare, știind numele cosmonautului și avînd viziunea spațială, geometrică și astronomică a globului terestru plutind în spațiu cu racheta desprinzîndu-se pe verticală, Moș Mitriță este fără îndoială un mare înzestrat al naturii, căruia condițiile grele din trecut i-au frînt posibilitățile. Moș Mitriță este în același timp depozitarul unei străvechi tradiții, măsurîndu-se cu mileniile. El a moștenit arta arhaicelor figurine cu tradiția neînteruptă din neolitic pe pămîntul Obogii și Olteniei de sud, aproape de Cîrna și de Vădastra. El știe să facă splendide urcioare de nuntă, împodobite cu un decor în relief reprezentînd animale venite la noi din lumea de basm a Orientului. În această producție de străveche origine Moș Mitriță își arată perfectă stăpînire a meșteșugului. Aici este artist și prin realizarea tehnică. În cele noi, ineditul — pentru el — al situațiilor industriale și cosmice este o barieră greu de trecut. Aici rămîne artist numai prin concepție și visare. Realizarea tehnică este anevoie de împlinit. Este, după cum am spus, un singur exemplu. Alături de altele, mii, el demonstrează însă capacitatea artei populare de a fi un mijloc puternic de transformare revoluționară, lărgind și întărind frontierele noii ideologii. Efectul ei este cu atît mai apreciabil, cu cît arta populară are o uriașă răspîndire în masele largi populare. Reflectînd viața poporului, arta populară înregistrează schimbări ireversibile. Este un proces normal, care nu poate fi oprit. Rămînerea la unelte rudimentare de lemn, deși admirabil crestăte, sau încercarea de a le reînvia, ar însemna nu valorificarea moștenirii artistice, ci încurajarea unor tendințe retrograde, sortite de altfel eșecului. Dezvoltarea vieții sociale nu poate fi ținută pe loc, după cum nu pot fi îngădite uriașele forțe de producție puse în valoare de partidul nostru. De curînd, într-o călătorie în nordul țării, am străbătut satele de crescători de vite din părțile Rădăușilor și Cîmpulungului Moldovenesc. Pe vremuri, laptele era muls în găleți de lemn, era transportat în cofe de lemn și era pus la păstrare în mari vase făcute tot din doage de lemn. Toate aceste categorii de vase erau admirabil împodobite cu motive pirogravate. Piese remarcabile se găsesc în muzeele de artă populară și etnografie. Numai acolo au rămas, pentru că la Moldova Sulița, la Ulma și la Izvoarele Sucevei, pe prispa caselor pot fi văzute stînd la rînd căldările albe din mase plastice, atît de ușoare și de practice, iar transportul se face cu cisterne automobile, albe și ele, care duc laptele la fabrica ultramodernă de praf de lapte « Rarăul » de la Cîmpulung. Viața merge înainte, iar arta populară ține pasul cu ea sau dispare acolo unde nu-l poate ține. Și așa s-a întîmplat și se întîmplă cu multe obiecte de artă populară. Au dispărut răboajele de lemn crestăte, de asemenea « îmblăcii », unele centre de ceramică și-au reprofilat producția, altele și-au micșorat-o, dimierii din Oltenia nu mai străbat cu carele întinderile dintre munți și Dunăre pentru a bate postavul în pivele de pe riurile Gorjului, securi pentru lucrătorii la pădure nu se mai fac la Vîrzarii din țara Bihariei, ai căror meșteri ajungeau înainte de primul război mondial cu marfa lor pînă la malurile Savei și Dravei și pînă pe țărmurile Adriaticei; deseori fetele și femeile renunță să mai coasă la o cămașă cîte două sau trei luni de zile și cumpără materiale de la cooperativă. În producția industrială apar frumuseți noi, frumuseți ale

materialelor plastice, ale fibrelor sintetice, mai ieftine, mai ușor de procurat, mai practice.

Preluarea moștenirii artistice în domeniul artei populare este altceva decât încercarea de menținere a unor tradiții ce nu-și mai găsesc suport în viața poporului și altceva decât copierea unor motive răzlețe zise « naționale ». Marea lecție a artei populare ce se cere însușită este aceea a unei măiestrii perfecționate de-a lungul veacurilor și care se exprimă în admirabila unitate între materie, formă și decor, în îmbinarea perfectă a utilului cu frumosul, în caracterul sintetic și — am spune — modern al obiectelor de artă populară. Aceste însușiri, puse în valoare de mijloacele tehnice și organizatorice ale societății contemporane, sînt capabile să exercite o puternică influență educativă, în primul rînd estetică, asupra maselor populare.

Acțiunea de valorificare a moștenirii artistice în domeniul artei populare trebuie însă să țină seama de caracterul fundamental al artei populare, acela de a fi o categorie istorică. Artă populară, așa cum a existat ea în orînduirile cu clase antagoniste, rămîne o preocupare a cercetărilor de istoria artei, de etnografie și ia drumul fără întoarcere al muzeelor. O lungă etapă din istoria artei populare se încheie azi în țara noastră, așa după cum o lungă etapă din însăși istoria poporului nostru s-a încheiat. Artă populară ca artă a maselor exploatate, cu întrepătrunderi în ambele sensuri între cele « două culturi », nu mai este posibilă în cadrul unei societăți noi, în care artă este restituită întregului popor. De unde în feudalism și în capitalism artă populară era produsul în principal al maselor țărănești și al micilor ateliere meșteșugărești, preponderent din mediul rural, în societatea socialistă producătorii de artă se recrutează atît în mediul rural, cît și în cel urban, atît dintre țărani muncitori, cît și dintre lucrătorii din industrie și dintre intelectuali. De fapt, însăși denumirea de « artă populară » tinde să fie înlocuită, pentru producția analogă contemporană, cu aceea de « creație a artiștilor amatori ». Iar această creație nu mai este un fenomen spontan în sensul în care Marx spunea că artă populară este « un mod de manifestare a naturii » țaranului⁸, ci devine un fenomen dirijat, în care intervenția statului este activă. Educația estetică a oamenilor muncii este parte integrantă a educației lor comuniste, de aceea statul nostru nu poate rămîne indiferent la ceea ce se petrece pe frontul creației artistice de masă.

Valorificarea moștenirii artistice în domeniul artei populare comportă mai multe trepte și diferite modalități practice. Fără îndoială că acțiunea de valorificare nu poate fi făcută fără cunoașterea prealabilă a aspectelor istorice și teoretice. Trebuie să spunem că, în această privință, în anii puterii populare s-au făcut eforturi serioase pentru a lichida grava rămînere în urmă a istoriografiei de artă populară pe care am moștenit-o din trecut. Au fost create pe lîngă institute ale Academiei R.P.R. secții de artă populară, care au desfășurat o intensă muncă de cercetare pe teren și de redactare, strîngînd un foarte bogat material documentar, a cărui valoare este neprețuită, dacă ne gîndim că el reprezintă înregistrarea științifică a unor aspecte care sînt sortite dispariției. Există chiar, prin grija partidului și guvernului, un institut specializat în cercetarea culturii materiale și spirituale a poporului nostru, Institutul de etnografie și folclor, a cărui activitate științifică este cunoscută în

⁸ KARL MARX, *Situația muncii artistice în societatea capitalistă*, în Marx și Engels, *Despre*

artă și literatură, E.S.P.L.P., 1953, p. 76.



Fig. 11. — Prese de caș din țara Vrancei.

a fost strâns legată de credințele religioase și de reprezentările mitologice, a slujit necesitățile diferitelor culte »⁹. Legătura artei cu mitologia este de netăgăduit pentru știința marxist-leninistă : « În primele stadii ale dezvoltării societății, în antichitate și, în parte, în evul mediu, ar fi mai corect să vorbim despre legătura artei nu cu religia, ci cu mitologia, care, după cum se știe, constituie o reflectare naiv-artistică a naturii și istoriei în conștiința poporului »¹⁰. În demonstrația pe care o face Plehanov cu privire la determinarea artei, în ultimă analiză, de dezvoltarea forțelor de producție și a relațiilor de producție, el menționează de asemenea că « influența directă a economiei nu apare întotdeauna în formă pură. În condițiile comunei primitive, această influență se manifestă prin intermediul magiei și mitologiei »¹¹. Unui asemenea domeniu, anume bocetelor, îi este dedicat articolul lui Gorki, *Bocitoarea*, care constituie un vibrant și emoționant elogiu adus creației populare de către întemeietorul literaturii sovietice¹². Nu se poate nega că multe domenii ale culturii populare, așa cum sînt obiceiurile, riturile, temele și mai ales decorul în arta populară plastică, sînt expresia acestor legături străvechi păstrate ca supraviețuiri datorită complexului proces social explicat de clasicii marxism-leninismului. Or, există uneori tendința de a se împotrivi prezentării acestor manifestări sub cuvînt că ar constitui o încurajare a superstițiilor. Pozitia neștiințifică a unei astfel de atitudini este evidentă. Bineînțeles că prezentarea unor astfel de manifestări trebuie făcută de pe pozițiile științifice ale marxism-leninismului. Dar nestudierea unor astfel de manifestări, care constituie o verigă necesară de explicație în procesul cunoaș-

întreaga lume. Foarte importantă este munca depusă de muzeele de etnografie și artă populară care, pe lângă salvarea a zeci de mii de obiecte de cultură populară, au întreprins și extins cercetări de ordin științific. Multe din rezultatele muncii depuse de cercetători au fost prezentate într-o serie de lucrări tipărite în editurile noastre de stat. Succese remarcabile în munca de cunoaștere științifică s-au obținut în domeniile arhitecturii populare, ceramicii, costumului, ornamenticii. Trebuie spus însă că există și unele rămîineri în urmă, prilejuite de neînțelegerea și neaprofundarea textelor marxism-leninismului în ce privește cultura populară. Se poate semna în această privință manifestarea unor tendințe pe care le-am numi « stingiste » în atitudinea față de unele domenii ale culturii noastre populare. Se știe că « în decursul unor epoci întregi din istoria artei creația artiștilor

⁹ Bazele esteticii marxist-leniniste, p. 220.

¹⁰ Ibidem, p. 221.

¹¹ Ibidem, p. 151.

¹² M. GORKI, *Bocitoarea*, în *Despre literatură*, București, Cartea rusă, 1956, p. 17.

terii științifice, înseamnă o continuare a tradițiilor de ignoranță și ignorare ale proletcultismului, transpuse în domeniul moștenirii culturii populare.

Consecutivă valorificării teoretice, valorificarea practică a moștenirii artistice în domeniul creației populare are o importanță uriașă în viața societății noastre noi. În condițiile desăvârșirii construirii socialismului, statul nostru a luat o serie de măsuri privind valorificarea artei populare. Una dintre aceste măsuri, constituind în același timp prima modalitate de valorificare a artei populare, a fost înființarea Casei centrale și a caselor regionale de creație populară. Obiectivul lor este îndrumarea mișcării artistice de amatori, care însumează milioane de participanți. Existența acestor « case de creație » marchează tocmai profundul proces de transformare a artei populare din zilele noastre. Străduința de bază a mișcării artistice de amatori este să dezvolte creația populară pe temeiurile tradiției populare specifice fiecărei regiuni în parte, lichidând în același timp rămășițele negative și încurajând ideile și formele artistice noi.

Din rîndurile acestei mișcări artistice de amatori am luat și exemplul anterior al olarului Viscol din Oboga. Meșterii populari ai țării noastre fac parte din tezaurul moștenirii noastre artistice. Ei sînt aceia despre care vorbește atît de cald Gorki: «Cine au fost aceia care au transformat în artă truda grea, de toate zilele, mai întîi pentru propria lor desfătare, iar după aceea pentru desfătarea stăpînilor? Părinții artei au fost olarii, făurarii, aurarii, țesătoarele și țesătorii, zidarii, dulgherii, sculptorii în lemn și în os, armurierii, zugravii, croitorii și croitoresele, în general, meseriașii — oameni ale căror produse executate cu măiestrie umplu muzeele, încîntîndu-ne ochiul»¹³. Și nu fac oare într-adevăr parte, alături de Moș Viscol din Oltenia, Tudor Faur din țara Zarandului, Babu Achim Tănase din țara Făgărașului, Colibala din Moldova de nord, Ștefan Ștefan din Banat și atîția alții, nu fac, zicem, și ei parte din acea tagmă de «Don Quijoți, în sufletul cărora nu s-a stins străvechea dorință de a face, cu orice preț, un lucru frumos, aparte»?¹⁴. Pe aceștia caută să-i înmănuncheze casele de creație populară și produsele lor sînt propuse ca modele tinerelor generații de artiști amatori.

O a doua modalitate de valorificare a moștenirii artistice în domeniul creației populare plastice este organizarea producătorilor de artă populară

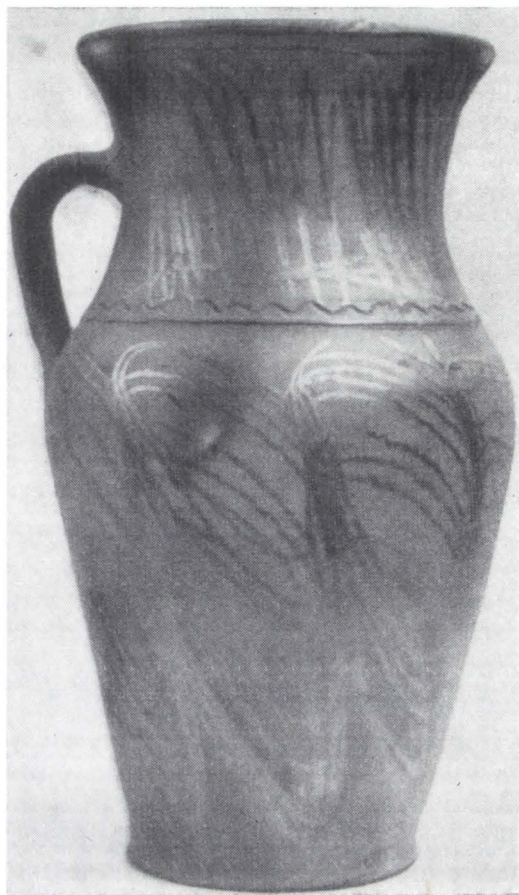


Fig. 12. — Cană neagră de Marginea-Rădăuți.

¹³ M. GORKI, *Despre artă*, în *Despre literatură*, p. 682.

¹⁴ *Ibidem*, p. 683.

în cooperative în cadrul UCECOM. Rolul important al cooperației de producție este cunoscut, după cum cunoscute sînt și o seamă de realizări importante pe care această organizație le-a înregistrat pe tărîmul economic și social. Și în domeniul « artizanatului », UCECOM a înregistrat unele succese. În ansamblu însă, considerăm că valorificarea artei noastre populare nu și-a găsit cea mai bună rezolvare în cadrul sistemului cooperativelor de producție. Este aproape de neînțeles cum extraordinara noastră artă populară, după aprecierile atît ale specialiștilor romîni și străini, cît și după entuziasmul pe care creația populară romînească îl stîrnește în rîndul sutelor de mii de vizitatori ce au avut ocazia să vadă expozițiile organizate aproape în toate centrele culturale ale lumii — Paris, Moscova, Londra, Roma, New York, Rio de Janeiro, Pekin, Berlin etc. —, nu-și găsește decît o palidă, foarte palidă replică în producția noastră de artizanat.

Analizînd producția UCECOM în acest domeniu este ușor să se vadă că ea se limitează la cîteva sortimente, în loc să apeleze la nesfîrșita varietate a produselor de artă populară. Iată, de pildă, în ce privește scoarțele, în vitrinele UCECOM se pot vedea aproape exclusiv scoarțe oltenești; și nici acestea nu sînt înfățișate în toată bogăția lor, ci doar în două sau trei variante. Foarte rareori apar exemplare de scoarțe moldovenești, al căror rafinament cromatic și ornamental se pretează atît de bine cerințelor unui interior modern. Nu sînt folosite ca modele scoarțele maramureșene, cele bănățene, scoarțele de Hunedoara și de Ciuc, cele munteneste. Și trebuie să subliniem că fiecare din aceste mari familii de scoarțe romînești se prezintă într-o mare varietate de soluții decorative. Aceeași este situația în domeniul, și mai vast, al costumelor. Ani întregi în vitrinele aceluiași magazine de artizanat au apărut cu o obsedantă și descurajantă stăruință aceleași tipuri de costume din Sibiu, Muscel, Gorj, Năsăud și ceva hibrid moldovenesc. Poate că am omis încă două-trei costume, dar pînă la zecile de tipuri și sutele de variante mai este încă mult. De-abia în ultimul timp am putut observa că a fost produs și un foarte frumos costum bănățean. În magazinul de la Iași al UCECOM, ani întregi se puteau cumpăra numai costume amestecate de Muscel sau Sibiu. De scurtă vreme există și « un costum » moldovenesc (în locul zecilor de variante moldovenești). Să nu se creadă că este vorba doar de mărimea sau micimea sortimentului și deci de un punct de vedere strict comercial. Situația are repercusiuni grave pe frontul activității culturale de masă. Prin această limitare forțată și fără explicare, UCECOM — organizație socialistă a statului nostru — contribuie la uniformizarea, standardizarea și sărăcirea sistematică a artei noastre populare. Miile de ansambluri din Moldova și zecile de mii de ansambluri și echipe artistice din întreaga țară sînt silite să îmbrace pe scene aceleași tipuri de costume — fie că echipa este din Suceava sau Galați, Onești sau Huși —, încălcînd realitatea istorică-etnografică a varietății zonale a costumului popular romînesc.

În domeniul ceramicii se observă aceeași sărăcire și uniformizare, prezentîndu-se doar cîteva centre din cele peste două sute existente încă. Mai mult încă, se recurge la o producție de ceramică smălțuită, zisă « inspirată » din ceramica populară și în care, alături de cazuri reușite — să spunem —, abundă greșelile. Pînă foarte de curînd, aceeași era situația și în ce privește ceramica neagră. Formele produse de centrul de la Corund nu au nimic a face cu ceramica de tradiție populară. Sînt forme și sisteme decorative inspirate de un învechit gust mic-burghez. De-abia acum cîtva timp s-a

trecut la organizarea în forme cooperatiste a vestitului și străvechiului centru de la Marginea-Rădăuți, adevăratul purtător al tradiției ceramicii negre românești.

Despre prelucrarea « artistică » a lemnului în unitățile UCECOM, domeniu clasic și de mare strălucire în arta populară românească, ce putem să spunem? Ea este total deformată. În locul creșterii, scrijelării și sculptării lemnului de esențe nobile, în locul străvechilor și în același timp modernelor ornamente geometrice, ni se oferă o searbădă gamă de cutiute de lemn ușor, strunjit, vopsit și lăcuit, pe capacele cărora o pereche de țărani în



Fig. 13. — Străchini și cană de Hurez-Vîlcea.

costume « naționale » de nedefinit vor să ne convingă că sîntem în prezența unor obiecte de artă românești.

Care sînt cauzele acestei situații? Bineînțeles că prima și fundamentală cauză este cea a neorientării, a lipsei de cunoaștere a artei populare românești. Firește că această situație ar putea fi remediată prin existența unui consiliu artistic în care să figureze specialiști din institutele Academiei, de la muzeele de artă populară și etnografie, artiști plastici. Din cînd în cînd, cam odată pe an în cel mai bun caz, asemenea « consilii », sub forma juriilor, sînt chemate să « premieze » producția care li se prezintă. Bineînțeles că și mai bine ar fi ca însuși UCECOM să-și aibă specialiștii proprii încadrați în sistemul său.

O a doua cauză este cea a nejustei repartiții teritoriale a centrelor de producție artizanală. Majoritatea acestor centre ființează în orașe, orașele și țîrguri, în loc să se apeleze la centrele rurale în care sînt concentrați un număr de meșteri populari. În același timp, trebuie să remarcăm existența

unui număr foarte mic de centre de producție puternice în mediul rural. Norma este de cam cîte un centru sau două de provincie istorică: Tismana pentru Oltenia, Breaza și să spunem Topoloveni pentru Muntenia, pentru Moldova nu cunoaștem noi, Săliște și încă cîteva pentru Transilvania. Se mai întîmplă ca Tismanei să i se comande ȋțari moldovenești, iar la Agapia să se lucreze scoarțe oltenești.

Că este posibil să se obțină o admirabilă producție artizanală contemporană, la nivelul obiectelor de artă populară din muzee, ne-o dovedește, paradoxal, tot UCECOM. La cererea Institutului român pentru relațiile culturale cu străinătatea, pentru nevoile acestuia de reprezentare în străinătate a artei populare romînești, UCECOM a realizat o serie de admirabile obiecte de artă populară de toate genurile și categoriile. Explicația este foarte simplă: Institutul român pentru relațiile culturale cu străinătatea și Muzeul de artă populară al R.P.R. au indicat cu precizie nu numai satul, dar și meșterii capabili să creeze asemenea obiecte. Rezultatele au fost strălucite. Întrebarea este: de ce UCECOM nu extinde această experiență ca să poată oferi pe piața internă și externă obiecte de artă populară de nivelul renumelui pe care creația noastră populară îl are în întreaga lume? Problema comportă, firește, unele investiții — nu mari totuși —, dar credem că nu trebuie neglijate interesele majore ale culturii noastre naționale și ale propagandei noastre politice. În același timp, sîntem convinși că rentabil este numai comerțul cu produse de calitate superioară.

Pentru rațiuni de ordin comercial, desigur că UCECOM este îndreptățit să producă și covoare zise « orientale », precum și obiecte zise de « artă aplicată » care n-au nimic comun cu tradiția noastră. Dar nu poate fi indiferent felul în care prezintă — și UCECOM deține monopolul în producția și prezentarea artei populare — un domeniu atît de important din creația poporului nostru. De aceea credem că sarcina UCECOM în această privință este clară și bine definită: să organizeze o rețea permanentă de centre producătoare, repartizate rațional pe suprafața țării, în care să se lucreze nu false și imposibile « interpretări », ci replici autentice ale obiectelor de artă populară. Ar fi un mare serviciu pe care UCECOM l-ar aduce culturii noastre noi socialiste.

Încorporarea tradiției noastre autentice în obiectele de larg consum — mobilier, veselă, țesături, imprimeuri etc. — este o altă latură a valorificării artei noastre populare. Firește că și aici UCECOM își poate aduce contribuția sa și trebuie s-o spunem că sînt unele reușite certe, cum ar fi de pildă acele covoare miștoase, de tipul cergilor și gubelor, care își găsesc locul într-un interior modern. Rolul primordial îl deține însă industria ușoară. Este a treia modalitate de valorificare a artei populare. Problema nu este ușoară și pînă acum există doar unele încercări timide în domeniul sticlei, ceramicii, al unor textile. Nu este locul să facem aici o analiză a posibilităților pe care le are la îndemînă industria de a realiza acest deziderat de folosire a artei decorative romînești, populare în producția de obiecte moderne. Am spus în altă parte că, teoretic și practic, acest lucru este pe deplin realizabil. Însușirile estetice ale obiectelor de artă populară romînească — simplitate, conciziune, ritm, sintetism, gamă cromatică armonioasă — sînt identice cu cele ce se cer obiectelor de artă aplicată și decorativă și obiectelor de larg consum moderne. Este însă necesar ca fiecare mare unitate producătoare din industria ușoară să aibă un cabinet de creație și proiectare în care să fie incluși artiștii

decoratori și, în unele cazuri, specialiști în artă populară, care să participe la procesul nu numai de proiectare, dar și la cel tehnologic, pentru a se familiariza cu specificul ramurii de producție respective. Este o cerință ce a fost îndeplinită în aproape toate marile întreprinderi din străinătate. Participarea artistului la creația bunurilor industriale este un imperativ al epocii noastre, în care legea fundamentală a producției este îmbinarea utilului cu frumosul. Industria noastră ușoară este datoră să promoveze frumosul și bunul gust. În numele acestora și pentru a contribui la educarea estetică a maselor de oameni ai muncii, întreprinderile textile, de pildă, sînt datoră să renunțe, cel puțin în materie de textile pentru tapiserie de mobilă, la acele veșnice și neafiate în nici un tratat de botanică frunze și flori, care, de vreo jumătate de veac de cînd au pornit din caietele de « artă » ale micii burghezii austriece, ne-au năpădit și ne-au împiedicat să mai aflăm reconfortare psihică în fotografiile pe care le-au acoperit. Ornamentul geometric al țesăturilor noastre populare se pretează admirabil, tocmai prin caracterul lor modern, la acoperirea mobilelor.

Există însă în această problemă o barieră căreia i se face reclama de a fi de netrecut: este vorba de « opoziția » merceologilor la introducerea elementelor noi, frumoase, sub cuvîntul fatidic: « Nu se vinde ». Ar trebui ca începutul, poate, să se facă cu merceologii: să li se predea noțiuni de estetică și de cultură generală. Și atunci în magazinele noastre nu se vor afla numai mărfuri care oglindesc concepția estetică a micii burghezii de acum cîteva decenii.

Cea de-a patra modalitate de valorificare a artei populare o constituie activitatea artiștilor plastici decoratori din cadrul Uniunii artiștilor plastici și al Fondului plastic. Se poate spune că distincțiile obținute în ultima vreme la expoziții internaționale de mare prestigiu, cum ar fi Trienala de la Milano sau expoziția de ceramică de la Praga, indică drumul ascendent al artelor decorative românești. Și în acest domeniu mai este mult de lucrat. Se mai pot vedea în magazinele Fondului plastic coperti de albume de piele (producția căroră este uriașă !) pe care, ca « emblemă » a artei populare românești, figurează aceleași invariabile personaje îmbrăcate în costume tot « naționale ». Și aici se pot întîlni cutiuțe de lemn lăcuite și, ceva mai rar, pirogravate. În linii mari însă, progresul făcut de artiștii noștri decoratori este evident. Cu deosebire în ceramică, sticlă, imprimeuri, metale, țesături, s-au obținut rezultate remarcabile. Acestea au fost posibile pentru că nu s-a mers la transpunerea unor motive izolate luate din arta populară, ci s-a căutat să se pătrundă în straturile mai profunde ale gândirii artistice populare, preluîndu-se îndrăzneala și inventivitatea, ritmul și simțul proporțiilor și al culorilor, sistemele decorative compoziționale, priceperea de a folosi însușirile materialului.

Scopul ultim al valorificării artei populare în cele patru modalități pe care le-am trecut sumar în revistă este să contribuie la crearea unui stil al nostru în artele decorative și aplicate și în producția bunurilor de larg consum. Pe aceeași cale se va aduce o contribuție esențială la educarea estetică a oamenilor muncii. Este poate util să amintim că această problemă se află în centrul atenției opiniei publice și a specialiștilor din toate țările lumii. Ea are și un deosebit rol social și politic: « Nu trebuie să subapreciem rolul social pe care-l joacă arta decorativă și aplicată în viața poporului — se spune în *Bazele esteticii marxist-leniniste* (p. 520—521). — Ea este forma

de artă cu cel mai pronunțat caracter de masă, forma care pătrunde în toți porii vieții, educînd neîncetat, zi de zi, gusturile artistice ale poporului. De aceea nu poate fi tolerată nici o manifestare de prost gust în creațiile artei aplicate. Acesta este și motivul pentru care dezvoltarea industriei obiectelor de artă și a artizanatului capătă o atît de mare importanță economică și ideologică-artistică. Dar nevoile estetice crescînde ale poporului nostru în materie de obiecte practice, frumoase și ieftine nu sînt încă integral satisfăcute. Una dintre cele mai importante sarcini ce stau în fața maeștrilor artei aplicate și a industriei obiectelor de artă este de a satisface aceste nevoi în mod creator, inovator, dezvoltînd pe baza tehnicii noi cele mai bune tradiții ale artei aplicate populare, ale minunatei moșteniri artistice... ».

Valorificarea moștenirii artistice în domeniul artei populare are în acest mod o dublă importanță: pe de o parte ea ne dezvăluie aspecte ale istoriei și vieții poporului nostru din cele mai vechi timpuri, avînd deci un rol teoretic și cognitiv, iar pe de altă parte contribuie la edificarea culturii noastre noi prin formarea unui stil propriu concepției despre frumos a poporului nostru. Istoricii și criticii de artă au în această privință o răspundere a cărei pondere este bine să o subliniem.

CERCETĂRI DE ARTĂ MEDIEVALĂ ROMÎNEASCĂ ÎN ANII PUTERII POPULARE

de MARIA ANA MUSICESCU

O privire retrospectivă duce la constatarea vechimii apreciabile a interesului pentru arta veche romînească. De la Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino stolnicul, Neofit, mitropolit al Țării Romînești, ș.a., preocupați, la finele secolului al XVII-lea și în cursul celui de al XVIII-lea, de monumentele vechi; de la romanticele evocări ale generației de la 1848 și nu mai puțin romanticii iubitori de « antichități » (Mihalache Ghica, Cezar Bolliac, Pappazoglu) și pînă la scrierile informate, adesea erudite ale lui Odobescu, Tocilescu, Hasdeu, Melchisedec, preocuparea pentru monumentul istoric s-a desprins treptat și din exaltarea lirică, și din senzaționalul arheologic, căpătînd în conștiința învățaților de la finele veacului trecut un conținut specific, o pondere proprie.

Paralel cu activitatea scriitoricească, fie ea cu caracter literar sau programatic (cum a fost la Kogălniceanu sau Bălcescu), fie pur practic (cum au fost *Statisticeasca descriere* inițiată în 1832 de generalul Kiseleff sau *Chestionarul arheologic* redactat în 1871 de Ministerul Instrucțiunii), se pot marca și în activitatea de restaurare, desfășurată cu intensitate variată de-a lungul întregului veac al XIX-lea, unele etape care reflectă — în ceea ce privește conceptul de restaurare a monumentelor istorice — gustul, am spune « actualitatea » Occidentului. Un Schlatter sau un Hartel în prima jumătate a veacului, un Lecomte de Nouy în cea de-a doua restaurează fără înțelegere, dărîmă, reconstruiesc sau adaugă conform unei concepții care a dus fie la rezultate de o stranie neconcordanță în raport cu specificul monumentului (așa cum se poate vedea la Bistrița sau la Tismana), fie la reconstruirea puristă a edificiilor (așa cum s-a întîmplat, de pildă, cu biserica Sf. Nicolaie Domnesc din Iași). Aceste restaurări vădesc ce puțin înțelese erau încă în acea vreme monumentele noastre medievale.

Munca de cercetare a continuat, migăloasă și din ce în ce mai apropiată de conținutul istoriei de artă, la începutul secolului al XX-lea. Gr. Tocilescu, N. Iorga, ceva mai tîrziu O. Tafrali, G. Balș ș.a. delimitează monumentelor un cadru istoric și totodată încearcă să extragă din inscripții și izvoare datele care puteau să limpezească — chiar dacă numai în liniile cele mai generale — biografia monumentelor și obiectelor de artă. Astfel a luat naștere una din

lucrările de seamă ale timpului, *Inscripții din bisericile României* de N. Iorga, utilă și astăzi, cu toate lacunele și erorile — firești, de altfel — pe care le cuprinde.

Cînd, în 1908, a luat ființă noua Comisiune a monumentelor istorice (cea înființată în 1892 avusese numai o scurtă activitate), cu monumentala ei publicație *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, s-a alcătuit un larg program de deștelenire sistematică a domeniului artei vechi românești. Activitatea Comisiunii a fost foarte vastă; latura de studiu a acestei activități reprezintă pentru cercetătorii zilelor noastre un indispensabil bagaj de informare. *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice* a rămas, în toată prima jumătate a veacului al XX-lea, singura publicație de specialitate pentru toate domeniile artei medievale românești. În el s-a consemnat — cu puține excepții — întreaga activitate de depistare, cercetare și restaurare a monumentelor și obiectelor de artă medievală românească din acest răstimp. Efortul făcut de specialiștii vremii — istorici, arheologi, arhitecți, artiști, critici de artă — de a extinde informația prin extinderea cîmpului de cercetare și de a adînci cunoașterea monumentelor a fost rodnic. Aceasta i-a și permis lui N. Iorga să prezinte străinătății, într-o limbă de circulație europeană, necunoscutul nostru tezaur artistic național. Publicată la Paris în 1922, *Histoire de l'art roumain ancien* (scrisă în colaborare cu G. Balș, care a redactat capitolul privitor la arhitectura religioasă moldovenească) nu este numai o înșiruire de informații, o prezentare — cum am spune astăzi — « factologică » a materialului artistic cunoscut în acea vreme și nici numai rodul muncii unui entuziast amator întru ale artei, așa cum pe nedrept înclină astăzi unii cercetători să creadă. Această carte, cu greșeli de datare, de atribuire, cu greșeli chiar de judecăți de valorificare estetică, rămîne, tocmai prin efortul de sinteză făcut de autor, prima carte de idei asupra artei medievale românești în genere. În ea se găsește sugestia unei periodizări, efortul de a lega arta cultă de arta populară, încercarea de a delimita influențele și de a limpezi interrelațiile artistice cu țările din sud-estul european și din Apus și — fapt prea puțin remarcat pînă în prezent — încercarea de a valorifica opera creatoare a meșterilor populari romîni. *Histoire de l'art roumain ancien*, înainte de toate opera unui istoric, este totuși prima carte de istoria artei medievale românești, bineînțeles în limitele pe care le putea avea atunci la noi această noțiune. Opera lui N. Iorga încheie, în perspectiva imediat postbelică, prima mare etapă a cercetării în acest domeniu, etapă pe care am putea-o numi a informării.

În perioada dintre cele două războaie au văzut lumina tiparului lucrări specializate, de data aceasta, pe marile genuri de creație artistică. Lucrările de arhitectură ale lui G. Balș și N. Ghica-Budești, *Istoria arhitecturii românești* de Gr. Ionescu, lucrările de pictură ale lui I. D. Ștefănescu și Paul Henry, cartea lui N. Iorga *Les arts mineurs en Roumanie* și încă altele cuprind rezultatele cercetărilor de detaliu asupra unui mare număr din cele mai importante monumente și obiecte de artă românească din secolele XIV—XVIII. În această etapă, accentul precumpănitor al cercetărilor a căzut pe cunoașterea datelor materiale pe care le ofereau monumentele, tinzîndu-se nu numai la definirea fiecărui monument, ci chiar și la o clasificare cronologică pe tipuri și grupuri stilistice.

Acțiunea de restaurare — preocupare de bază a Comisiunii monumentelor istorice — care constituie și una din cele mai meritorii activități ale sale, a fost acum organizată și condusă în funcție de noua cunoaștere tehnică și chiar stilistică a monumentului respectiv. Importanța dată de Comisiune

restaurărilor explică — în bună măsură — faptul că, din toată creația de artă medievală, arhitectura a ocupat locul precumpănitor, a stat pe primul plan al preocupărilor.

Și, după cum în *Histoire de l'art roumain ancien* N. Iorga a concentrat în perspectiva unei sinteze istorice aportul cercetărilor pînă la primul război mondial, tot astfel între cele două războaie în lucrările de o admirabilă claritate, precizie și competență ale lui G. Balș se vedește tot efortul de cercetare temeinică, de înțelegere exactă a fenomenului artistic medieval românesc. Lucrările lui G. Balș dovedesc că se depășise acum și etapa de primă informare, și aceea a generalizărilor premature. Prin reconsiderarea tuturor datelor mai vechi — cu spiritul critic-analitic al unui specialist conștient nu numai de relația organică ce există între datele tehnice și expresia artistică, dar și între toate genurile de artă — această operă rămîne, în perspectiva timpului nostru, cea mai reprezentativă pentru etapa dintre cele două războaie, ea făcînd legătura cu actuala etapă a cercetărilor.

În linii foarte largi, această a doua etapă din istoria artei vechi românești poate fi denumită ca monografică.

După cel de-al doilea război mondial, cercetările au fost reluate. Nu însă dintru început s-au putut constata lacunele de informație și caracterul deficitar al interpretării materialului artistic cunoscut. Treptat, pe măsura asimilării noii concepții asupra istoriei, în lumina materialismului istoric și a dialecticii marxist-leniniste, a devenit evident faptul că nici criteriul tehnic sau iconografic singur, nici numai analiza stilistică sau estetică nu erau în măsură să răspundă integral problemelor de bază ce se puneau istoricului de artă. Doar printr-o studiere complexă a materialului — una care să implice toate aceste criterii într-o viziune largă istorică — se puteau aborda științifice probleme ca aceea a genezei artei medievale românești; aceea a evoluției, nu numai constatată în lumina evoluției formelor, ci și explicată pe realitățile social-economice, culturale și politice ale timpului; problema finalului artei medievale românești; aceea a specificului național și a locului acestei arte în sfera largă a artelor de tradiție bizantină din sud-estul european ș.a. Dacă din cercetările din trecut nu a lipsit preocuparea de a lega fenomenul artistic de contextul istoric, această preocupare rămăsese totuși o operație auxiliară, relațiile dintre artă și istorie fiind concepute într-o lumină mai mult formală decît într-una causală. Pe măsura în care — prin judicioasă interpretare a izvoarelor, prin analiza minuțioasă a bazei social-economice în evoluția ei de-a lungul veacurilor, prin explicarea științifică a faptului istoric sub toate aspectele sale -- imaginea trecutului nostru se extindea și se adîncea, avea să se limpezească și problematica, și metoda de cercetare a istoricului artei medievale românești.

Nu vom încerca aici o analiză critică de amănunt a lucrărilor publicate în ultimii 15 ani. Ceea ce interesează în primul rînd este o prezentare succintă — pe plan teoretic — a cercetărilor și realizărilor mai importante din domeniul artei medievale românești, considerînd fenomenul artistic ca o reflectare a realității social-economice și politice din epoca feudală și totodată parte integrantă din cultura medievală românească.



Tot atît de esențială cum este pentru istorie perioada de formare a poporului român și evoluția vieții sale pînă la întemeierea statelor

independente, este pentru istoricul artei medievale cunoașterea elementelor care au constituit premisele acesteia. Paralel cu studiile istoricilor privind perioada de trecere la feudalism (socotită a începe în jurul anului 271 e.n.) și cea de formarea statelor feudale românești (cuprinsă între veacurile X-XIV), interpretarea rezultatelor săpăturilor arheologice a pus pentru prima oară la îndemîna istoricilor de artă nu numai date noi privind viața populației de pe teritoriul viitoarelor țări românești, ci și numeroase materiale: ceramică, podoabe, inscripții etc. În general puțin studiată în trecut, toată această lungă perioadă nu a preocupat, pînă la cel de-al doilea război mondial, pe istoricii de artă. Această lacună se explică în parte și prin extrema raritate a materialului păstrat din primul mileniu al erei noastre. Dînd la iveală o cantitate impresionantă de asemenea materiale, săpăturile arheologice inițiate în anii puterii populare tocmai pentru cunoașterea acestei perioade reprezintă una din cele mai importante realizări postbelice din domeniul științelor istorice ¹. Dar problemele multiple și extrem de dificile pe care le ridică chiar interpretarea istorică a materialului descoperit în săpături sînt încă departe de a fi rezolvate. « Ar fi o iluzie neștiințifică și periculoasă — spune prof. Ion Nestor —, dacă am socoti că în răstimpul de 15 ani de activitate ordonată și bine orientată, arheologia perioadei de trecere la feudalism pe teritoriul țării noastre a reușit să rezolve toate problemele pe care un îndelung dezinteres i le-a lăsat moștenire... Rezultatele înregistrate pînă în prezent prin cercetarea arheologică... vor trebui studiate și analizate în chip metodic, pentru a se crea astfel bazele unor interpretări tot mai largi și mai exacte » ². Este evident însă că istoricul artei medievale românești nu mai are dreptul să nu fie la curent cu rezultatele săpăturilor pentru această perioadă sau cu problemele de istorie și istoria culturii pe care le ridică acest material.

Studierea și publicarea — fie sub formă de rapoarte preliminare, fie sub formă de studii — a materialelor arheologice din epocile romano-bizantină, a migrațiilor și a formării poporului român au permis pînă acum formularea cîtorva ipoteze de lucru menite să deschidă discuția și asupra originilor artei medievale românești ³. Chiar dacă sînt premature în măsura

¹ Rezultatele cercetărilor din acest domeniu sînt publicate în periodicele Institutului de arheologie al Academiei R.P.R., și anume: *Studii și cercetări de istorie veche* (1950—1963), *Materiale și cercetări arheologice* (1953—1962) și *Dacia*, s.n. (1957—1962), și în volumele: GR. FLORESCU, R. FLORESCU și P. DIACONU, *Capidava*, monografie arheologică, I, București, Edit. Acad. R.P.R., 1958; K. HOREDT, *Contribuții la istoria Transilvaniei în sec. IV—XIII*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1958; GH. DIACONU și N. CONSTANTINESCU, *Cetatea Șcheia*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1960; *Arheologia Moldovei*, I, București, Edit. Acad. R.P.R., 1961. Pentru o viziune de sinteză a realizărilor cercetărilor arheologice din toată această perioadă vezi Ion Nestor, *Principalele realizări ale arheologiei românești în anii regimului democrat-popular*, în S.C.I.V., an. XI, 1960, nr. 1, p. 17—23, și idem, *Arheologia perioadei de trecere la feudalism pe teritoriul R.P.R.*, în *Studii*, an. XV, 1962, nr. 6, p. 1 425—1 445.

Acest număr al revistei *Studii*, consacrat cercetării istoriei Romîniei în anii puterii populare, cuprinde în diferitele sale articole dări de seamă asupra stadiului actual al problemelor de arheologie, istorie și istoria culturii.

² ION NESTOR, *Arheologia perioadei de trecere la feudalism pe teritoriul R.P.R.*, p. 1 437.

³ Corina Nicolescu, *Începuturile artei feudale în țara noastră în lumina ultimelor descoperiri arheologice*, în S.C.I.A., an. VI, 1959, nr. 1, și idem, *Aspecte ale relațiilor culturale cu Bizanțul la Dunărea de Jos în secolele X—XIV*, în *Studii și materiale de istorie medie*, V (1962); idem, *Ceramica smălțuită din secolele X—XV în lumina ultimelor cercetări arheologice*, în S.C.I.A., an. IV, 1959, nr. 2; idem, *La céramique émaillée roumaine à la lumière des dernières recherches*, în *Byzantinoslavica*, XXI (1960), nr. 2; idem, *Începuturile ceramicii monumentale în Moldova*, în *Omagiu lui George Oprescu*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1961; RADU FLORESCU, *Problema*

în care se încearcă generalizări (materialul comparativ, arheologic și artistic, este încă în multe privințe insuficient cunoscut, ca și aria de răspîndire în sud-estul european, căile de pătrundere și modificările pe care aceste materiale le-au suferit pe parcurs sau expresivitatea lui ca element de cultură materială în regiunile din dreapta Dunării ș.a., iar unele datări, chiar recente, sînt încă susceptibile de modificări ⁴; totodată elemente importante de artă — podoabele, de pildă — au rămas necercetate etc.), aceste lucrări au meritul de a atrage atenția asupra posibilităților de valorificare și pe plan artistic a importantelor materiale de tot felul rezultate din săpături. În stadiul actual — incipient — al cercetărilor din acest domeniu, accentul cade — și este firesc să fie astfel — asupra problemelor generale de istoria culturii ⁵.

Preocupările istoricilor de artă s-au îndreptat în special asupra perioadei feudalismului dezvoltat. Și aici, pentru arta din veacul al XIV-lea și din prima jumătate a celui de-al XV-lea, informația rămîne încă lacunară. Sînt, de pildă, absolut necesare — cu toate dificultățile pe care le prezintă studierea unui teren neștiințific răscolit în trecut — săpături la Biserica domnească din Curtea de Argeș, la Sîn Nicoară, la Vodița, la Turnu-Severin. Dacă cercetarea arheologică a putut demonstra că biserica mănăstirii Cotmeana a fost inițial de plan treflat, fapt extrem de important nu numai pentru cunoașterea exactă a unuia dintre puținele monumente păstrate în Țara Romînească de la sfîrșitul veacului al XIV-lea, ci și pentru urmărirea continuității — în veacul următor — a acestui tip de plan, datările celor două ruine de la Vodița, ale celor de la Turnu-Severin, ale bisericii Sîn Nicoară din Curtea de Argeș așteaptă și ele confirmarea săpăturilor arheologice. Aspectul arhitecturii moldovenești la începuturile ei nu poate fi nici el precizat fără amănunțite cercetări arheologice la Siret, la ruinele de la Humor și Moldovița Veche, la Sf. Nicolaie din Poiană, la Baia, la Putna. Tot arheologilor le revine sarcina de a da la lumină ceea ce s-a putut păstra din substructurile monumentelor din veacul al XV-lea muntenesc: Tinganul, Babele, Glavaciocul ș.a., singurele în măsură să facă legătura între arhitectura secolului al XIV-lea și cea a secolului al XVI-lea. Exemplele s-ar putea înmulți, dar nu este locul aici de a enumera toate problemele de bază pentru care istoricii de artă așteaptă astăzi colaborarea arheologilor, care va da desigur rezultate rodnice ⁶.

După reluarea în anul 1950, cu sprijinul Academiei, a cercetărilor de artă medievală, acestea nu au putut urmări dintru început un plan sistematic elaborat. Pe cît de bogat era materialul cunoscut încă dinaintea războiului, pe atît de variată și de complexă devenea acum interpretarea lui în lumina

originii ceramicii romînești și unele descoperiri recente de la Capidava, în Omagiu lui George Oprescu; CORINA NICOLESCU, *Considérations sur l'ancienneté des monuments roumains de Transylvanie*, în *Revue roumaine d'histoire*, I (1962), nr. 2; MARIA COMȘA, *Cu privire la evoluția culturii balcano-dunărene în sec. IX—XI*, în S.C.I.V., an. XIV, 1963, nr. 1.

Toate aceste lucrări cuprind și bibliografia arheologică aferentă.

⁴ Ne referim, între altele, la datarea în anul 6500 (= 992) a complexului de monumente rupestre de la Basarabi, contestată de MARIA

COMȘA, în *Evoluția culturii balcano-dunărene în sec. IX—XI*, S.C.I.V., an. XIV, 1963, nr. 1, p. 118.

⁵ Vezi în această privință DAN SIMONESCU și CORINA NICOLESCU, *Cultura medievală*, în *Studii*, an. XV, 1962, nr. 6, p. 1 505—1 524, cu bibliografia aferentă.

⁶ Problemele privind în detaliu rolul și importanța cercetărilor și publicațiilor din domeniul arheologiei din vremea feudalismului dezvoltat pentru istoria artei vor face obiectul unui articol separat.

materialismului istoric. În aceeași măsură s-au putut constata importante lacune chiar în informația propriu-zisă. În trecut, de pildă, se pusese accentul îndeosebi asupra arhitecturii religioase și, în acest domeniu, asupra monumentelor mari de certă și imediat sesizabilă valoare artistică. Artă secolului al XVIII-lea, cea care purta în germene finalul creației medievale și totodată premisele celei moderne, era tot atât de puțin cunoscută ca și începuturile artei medievale. În aceste direcții s-au îndreptat, cu deosebire, cercetările colectivului din Institutul de istoria artei. Articolele și notele publicate în revista *Studii și cercetări de istoria artei*, ca și în alte publicații, vădesc — cu toată aparenta lor varietate — atenția deosebită ce s-a dat completării lacunelor de informație mai importante din diferitele domenii ale artei secolelor XIV-XVI⁷, printre care cităm⁸: problemele de arhitectură civilă și mănăstirească⁹, problema meșterilor în diferite ramuri de creație artistică¹⁰, unele probleme de artă de la sfîrșitul epocii feudale¹¹. O altă preocupare ce s-a

⁷ În articolul *Cultura medievală* de DAN SIMONESCU și CORINA NICOLESCU citat mai sus se consacră mai puțin de două pagini (1 524 — 1 526) cercetărilor de artă din epoca feudalismului dezvoltat. Chiar și spațiul minim acordat indică o informație deficitară, ale cărei lacune regretabile vor trebui completate în lucrarea de față.

⁸ Din numărul mare de articole și note (76) publicate în revista *Studii și cercetări de istoria artei* între anii 1954 și 1963 (20 de numere apărute pînă acum), am ales aici numai o parte, altele urmînd a fi indicate mai jos în cursul lucrării. Articolele sînt citate cronologic, după cum au apărut în revistă. În enumerarea ce urmează — și care nu este exhaustivă — se vor adăuga și articole apărute în alte publicații.

⁹ C. NICOLESCU, *Locuințe domnești în cuprinsul mănăstirilor în veacurile XV—XVII*, în S.C.I.A., an. I, 1954, nr. 3—4; ȘT. BALȘ, *Vechi locuințe boierești din Gorj*, în S.C.I.A., an. I, 1954, nr. 3—4; G. OPRESCU, *Bisericele cetăți ale sașilor din Ardeal*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 1—2, și volumul acad. G. Oprescu, *Bisericele cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1957; C. NICOLESCU și FL. DUMITRESCU, *Din trecutul mănăstirii Probota*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 1—2; H. STĂNESCU, *Monumente musulmane civile și religioase din orașul Brăila*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 1—2; idem, *Clădirile mănăstirești de la Govora*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 1—2; D. NASTASE, *Tainițe și metereze la vechile biserici din Iași*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 3—4. Articolele, din *Monumente și muzee*, I, București, 1958; MARGIT NAGY, *Unele aspecte din istoricul construirii palatului Bánffy din Cluj*, în S.C.I.A., an. VI, 1959, nr. 2; HORIA TEODORU, *Un pridvor necunoscut, în Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961; P. CHUHAIA, *Etape de construcție în incinta mănăstirii «Negru vodă» din Cîmpulung-Muscel*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 1.

¹⁰ T. VOINESCU și P. OPREA, *Meșteri locali în pictura feudală din regiunea Craiova*, în S.C.I.A., an. I, 1954, nr. 1—2; T. VOINESCU, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 1—2; H. STĂNESCU, *Meșteri constructori, pietrari și zugravi din timpul lui Ștefan cel Mare*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 1—2; T. VOINESCU, *Zugravul Pîrvel Mutul și școala sa*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 3—4; T. VOINESCU, *Din legăturile artistice ale Țării Românești cu Transilvania (Meșteri argintari)*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 1—2; DAN BĂDĂRĂU, *Fost-a Enache din Constantinopol arhitectul bisericii Trei Ierarhi din Iași?* în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 1—2; TEODORA VOINESCU, *Noi identificări de meșteri argintari din Transilvania*, în *Studii muzeale*, I, București, 1957; T. VOINESCU, *Zugravi din secolul al XVIII-lea la biserica Sf. Împărați din Tîrgoviște*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 2.

¹¹ T. VOINESCU, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în S.C.I.A., an. I, 1954, nr. 1—2; E. LĂZĂRESCU, *Cîteva date cu privire la ilustrația manuscriselor românești în secolul al XVIII-lea. Ruperea de tradiție*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 3—4; C. PILLAT, *Pictura din pridvorul bisericii Kretzulescu din București*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 3—4; idem, *Tradiție și inovație în arta Țării Românești din a doua jumătate a secolului al XVII-lea: biserica Cretzulescu din satul Rebegești*, în S.C.I.A., an. V, 1958, nr. 2; FL. DUMITRESCU, *Un exemplar reprezentativ de sculptură în lemn din Moldova în secolul al XVIII-lea*, în S.C.I.A., an. VII, 1960, nr. 1; I. BARNEA, *Un cronograf romin ilustrat din secolul al XVIII-lea*, în S.C.I.A., an. VII, 1960, nr. 2; T. VOINESCU, *Școala de pictură de la Hurezi*, în *Omagiu lui George Oprescu*; B. BREZIANU, *Rudimente de învățămînt artistic la «zugravii de subțire» din Moldova și Țara Românească*, în S.C.I.A., an. IX, 1962, nr. 1.

vădit necesară pe măsura adâncirii unor cercetări privind unele monumente, dar în special artele aplicate (broderie, argintărie, miniaturi, sculptură decorativă, ceramică) a fost îndreptată către semnalarea de obiecte necunoscute sau puțin cercetate pînă astăzi¹²; revizuirea și corectarea unor date din literatura de specialitate romînă și străină¹³, lărgirea tematicii cercetărilor în domenii care nu fuseseră abordate în trecut¹⁴ și strîngerea laolaltă de informații

¹² FL. DUMITRESCU, *Ornamentica figurativă la mobilierul religios în secolul al XVI-lea în Moldova*, în S.C.I.A., an. I, 1954, nr. 3–4; C. NICOLESCU, *Decorul mănăstirii Neamț în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 1–2; M. BERZA, *Ultimul manuscris miniat din epoca lui Ștefan cel Mare*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 3–4; R. FLORESCU, *Un tip ceramic necunoscut din veacul al VI-lea*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 3–4; A. SACERDOȚEANU și ST. METZULESCU, *Întîia piatră de mormînt a lui Matei Basarab*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 3–4; R. FLORESCU, *Note despre olăria smălțuită din secolele X–XI*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 1–2; T. VOINESCU, *Note asupra curții și bisericii din Băjești*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 1–2; E. LĂZĂRESCU, *Despre piatra de mormînt a Comitelui Laurențiu și cîteva probleme arheologice și istorice în legătură cu ea*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 1–2; V. V. NICULESCU, *Contribuții la cunoașterea icoanelor pe sticlă și a xilografurilor țăranilor romîni din Transilvania*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 3–4; CORINA NICOLESCU, *Argintăria decorativă și de uz casnic (sec. XVI–XVII)*, în *Studii muzeale*, I; JULIUS BIELZ, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957; M. A. MUSICESCU, *Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun*, în S.C.I.A., an. V, 1958, nr. 1; idem, *O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab*, în S.C.I.A., an. V, 1958, nr. 2; idem, *Un epitaf de la Miron Barnovschi*, în S.C.I.A., an. VI, 1959, nr. 2; P. Ș. NĂSTUREL, *O dveră necunoscută de la Argeș și restul aceloră de la mănăstirile Putna și Slatina*, în S.C.I.A., an. VII, 1960, nr. 2; DINU C. GIURESCU, *Contribuție la studiul broderiilor de la Trei Ierarhi*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, an. XXXVI, 1960, nr. 3–4; DINU C. GIURESCU, *Bisericanții, cîtorie a epocii lui Ștefan cel Mare?*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 1; N. CONSTANTINESCU, *Precizări în legătură cu data construirii mănăstirii armenesti Zamca-Suceava*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 2; P. Ș. NĂSTUREL, *Cercetări asupra unor broderii din Țara Romînească și Moldova (veacurile XV–XVIII)*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 2; E. LĂZĂRESCU, *Data zidirii Coziei*, în S.C.I.A., an. IX, 1962, nr. 1; CORNELIU C. MATEESCU, *Un cuptor de ars oale în secolul al XVIII-lea găsit la Vădastra*, în S.C.I.A., an. IX, 1962, nr. 1; GL. CEACALOPOL, *Crucea-relicvar*

de la Capidava, în S.C.I.A., an. IX, 1962, nr. 1; E. LĂZĂRESCU, *Observații asupra bisericii din Hirtești*, în S.C.I.A., an. IX, 1962, nr. 2; T. VOINESCU, *Pomelnicul cu donator al mănăstirii Moldovița*, în S.C.I.A., an. X, 1963, nr. 1; P. CHIHAIA, *Două vechi autoportrete în Țara Romînească*, în S.C.I.A., an. X, 1963, nr. 1.

¹³ P. Ș. NĂSTUREL, *Date noi asupra unor odoare de la Putna*, I, în *Romanoslavica*, III, București, 1958; idem, *Date noi asupra unor odoare de la Putna*, II, în *Romanoslavica*, IV, București, 1960; idem, *În legătură cu unele danii de la Ștefan cel Mare*, în *Romanoslavica*, V, București, 1962; E. LĂZĂRESCU, *Note despre «aerul Doamnei Malina»*, în S.C.I.A., an. V, 1958, nr. 1; idem, *În jurul datării a două vechi broderii romînești*, în S.C.I.A., an. V, 1958, nr. 2; R. POPA și P. Ș. NĂSTUREL, *Un acoperămint de mormînt muntenesc (1704)*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 1.

¹⁴ M. BERZA, *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 1–2 (în articolul citat, *Cultura medievală*, la p. 1 525, nota 1, acest articol a fost greșit citat ca fiind apărut în publicația *Studii și cercetări de istorie medie*); M. BERZA, *Stema Moldovei în veacul al XVI-lea*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 1–2; C. NICOLESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 3–4; C. NICOLESCU și FL. JIPESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova – sec. XV–XVI*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 1–2 (în articolul citat, *Cultura medievală*, p. 1 522, nota 1, s-a omis mențiunea numelui FL. DUMITRESCU, care seamnează alături de CORINA NICOLESCU articolul acesta); C. NICOLESCU și FL. DUMITRESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV–XVI)*. Costumul în epoca lui Ștefan cel Mare, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 3–4 (aceeași omisiune de nume ca mai sus); FL. DUMITRESCU, *Interioare și mobilier civil în Țara Romînească și Moldova în secolele XVI–XVII*, în S.C.I.A., an. V, 1958, nr. 1; DINU C. GIURESCU, *Date asupra picturii istorice romînești în epoca feudală*, în S.C.I.A., an. VII, 1960, nr. 2; FL. DUMITRESCU, *Motivul palmei în decorația medievală romînească*, în *Omăgiu lui George Oprescu*; H. STĂNESCU, *Contribuție, în baza vechilor monumente și așezăminte orășenești, la cunoașterea vieții la Cîmpulung-Muscel în timpul orinduirii feudale*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 2; M. A. MUSICESCU, *Portretul laic brodat în arta*

bibliografice răspândite într-un mare număr de publicații mărunte și în general puțin cunoscute ¹⁵.

În perioada dintre anii 1951 și 1957, cercetarea de teren (pentru completarea lacunelor documentare și a erorilor materiale făcute în trecut) s-a împletit cu strădania de a încadra și de a explica fenomenul artistic în lumina realităților social-economice și politice ale timpului; s-a pornit la studierea evoluției tehnice și stilistice a artei medievale românești și totodată la lămurirea semnificației acestei evoluții în contextul istoriei culturii. Cu aceste preocupări și ca urmare a unei prime luări de contact direct — pe teren — cu un număr mare de monumente, s-a putut redacta *Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R. I. Artă românească în epoca feudală* ¹⁶, «prima încercare de a îmbrățișa într-un tot unitar fenomenul artistic din țara noastră..., [îndreptată] cu deosebire asupra acelor probleme și domenii pe care istoriografia de artă din trecut le-a neglijat și le-a trecut cu vederea». Lipsa din acest volum a artei din Transilvania, omiterea cîtorva dintre cele mai importante ramuri ale creației artistice medievale românești (broderia, de exemplu), analizarea doar în treacăt a sculpturii, miniaturii etc., reluarea, fără o cercetare critică temeinică, a unor păreri mai vechi cu privire la pictură, afirmații cu caracter prea general și, în fine, mult prea sumara diferențiere a caracterelor artistice în diferitele domenii de creație analizate au arătat foarte curînd că nu se ajunsese încă la stadiul sintezelor. Totuși, cele cîteva învățăminte care s-au putut trage din această primă încercare de viziune de ansamblu asupra artei medievale românești au avut rolul pozitiv de a vădi tinerilor cercetători nevoia de verificare în detaliu și ansamblu a vastului material artistic și, totodată, nevoia de a căuta — conduși de noua concepție asupra istoriei — explicații fundamentate științific ale unor fenomene de importanță esențială pentru înțelegerea complexului artei medievale românești.

Restituirea tezaurului artistic din U.R.S.S. (iunie 1956) a prilejuit cunoașterea și analizarea — pentru prima oară — a unui mare număr din cele mai expresive și mai valoroase piese de artă aplicată: broderii, argintărie, icoane și manuscrise din secolele XIV-XVIII. Studiile din volumul consacrat acestui tezaur ¹⁷ sînt, în esență, prima încercare de a stabili — în linii foarte generale —, pe lângă valoarea artistică a fiecărui obiect în parte (din cele studiate în volum), și etapele de evoluție ale fiecărui gen, delimitarea cîtorva din trăsăturile stilistice proprii țărilor romîne și, în fine, dovada — implicită — a existenței unor ateliere cărora li se datorează atît menținerea tradiției, cît și — mai ales — înnoirile.

medievală românească, în S.C.I.A., an. IX, 1962, nr. 1; V. DRĂGUȚ, *Datarea picturilor murale ctitoricești din biserica din Cepturoaia*, în S.C.I.A., an. IX, 1962, nr. 1; GH. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1963.

¹⁵ N. STOICESCU, *Bibliografie privind monumentele istorice din R.P.R.*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 1-2; idem, *Bibliografie privind bisericile din București*, în S.C.I.A., an. IV, 1957, nr. 3-4. La aceste lucrări trebuie adăugat și importantul volum datorat tot lui N. STOICESCU, *Repertoriu bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1961.

¹⁶ Volum apărut în 1957 și întocmit sub îngrijirea acad. G. OPRESCU, cu colaborarea lui T. VOINESCU, C. NICOLESCU, arh. ȘTEFAN BALȘ și MIHAI BERZA.

¹⁷ Cităm aci din volumul *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1958, numai articolele privind arta medievală: T. VOINESCU, *Argintăria în colecția de artă medievală din tezaur*; C. NICOLESCU, *Broderiile din Țara Românească în secolele XIV-XVIII*; M. A. MUSICESCU, *Broderia din Moldova în secolele XV-XVIII*; D. NASTASE, *Icoanele*; E. LĂZĂRESCU și I. R. MIRCEA, *Manuscrisele*.

Consacrat sărbătoririi a 500 de ani de la urcarea pe tronul Moldovei a lui Ștefan cel Mare (1457–1957), *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare* (București, Edit. Acad. R.P.R., 1958) constituie, cu toate lacunele sale¹⁸, date la iveală în urma cercetărilor amănunțite și sistematice din ultimii ani, pe lângă un important instrument de lucru și de informare generală, întâia prezentare, monument cu monument și obiect cu obiect, în cadrul ansamblului uneia din cele mai originale și mai specific românești epoci de creație artistică.

Efortul de analiză făcut cu ocazia redactării acestor două volume a dovedit însă nu numai cât de mari erau încă totuși lacunele de informație, dar mai ales faptul că, în ceea ce privește interpretarea materialului artistic, ca și întreaga problematică legată de încadrarea cronologică, de evoluție a formelor, cercetarea trebuie adâncită și amplificată, materialul în bună parte revizuit, găsite explicații în care fenomenul artistic să-și capete ponderea sa specifică în domeniul istoriei culturii medievale românești. Arta epocii feudale nu mai putea fi considerată, ca în trecut, drept o creație întâmplătoare, în care forme străine preluate se îmbinau fortuit cu creația locală. Devenise stringentă nevoia de a urmări — pe planurile social-economic, istoric și tehnic — sinteza dintre formele de împrumut și cele originale, valoarea expresivă pentru viziunea românească a diferitelor monumente și obiecte de artă considerate ca exprimând integral nivelul și capacitatea de creație a poporului român în diferitele epoci ale istoriei sale.

Cu sprijinul materialului informativ pus acum la îndemîna cercetătorilor prin colecția de *Documente privind istoria Romîniei*, cu ajutorul tehnic al arheologilor și specialiștilor în restaurări, prin analiza minuțioasă a fiecărui monument și obiect de artă în parte, prin interpretarea trăsăturilor specifice în lumina momentului istoric și în cadrul evoluției tehnice, înțelegerea fenomenului de artă apărea într-o lumină cu totul nouă. Cercetătorilor le apărea acum o dilemă greu de rezolvat; se cerea — în primul rînd — cunoașterea exhaustivă, deci monografică, nu numai a marilor monumente, dar a întregului complex artistic din care făceau ele parte. Dar, totodată, un studiu monografic nu se putea întreprinde fără o cunoaștere profundă și exactă nu numai a diferitelor mari etape de evoluție social-economică, istorică, culturală și tehnică, dar și a evoluției artei și a sensului pe care-l avea această evoluție de-a lungul întregii perioade feudale. Această dificultate explică în parte deficiențele celor trei monografii publicate în 1958¹⁹. Dacă datele de arhitectură pentru mănăstirile Moldovița și Neamțu aduc o prețioasă contribuție la cunoașterea monumentelor respective (faptul se datorește, în mare măsură, studiului tehnic adîncit cerut de restaurarea acestor monumente, studiu care se datorează arh. Șt. Balș), datele sumare asupra picturii rămîn în afara problematicei de ansamblu, în care trebuie încadrată această atît de originală ramură a creației artistice românești de la mijlocul veacului al XVI-lea. Tot astfel, picturii bisericii mănăstirii Sucevița, analizată pe larg,

¹⁸ Pentru o parte din acestea vezi R. POPA, *Recenzie*, în *Studii*, an. XIII, 1960, nr. 2.

¹⁹ ȘTEFAN BALȘ și CORINA NICOLESCU, *Mănăstirea Moldovița*, București, Edit. tehnică, 1958; idem, *Mănăstirea Neamț*, București, Edit. tehnică, 1958; M. A. MUSICESCU și M. BERZA, *Mănăstirea Sucevița*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1958.

Aceste monografii, între care primele două reprezintă importante contribuții privind datele de arhitectură și restaurare a mănăstirilor Moldovița și Neamțu, au fost omise, în mod cu totul inexplicabil, din articolul *Cultura medievală* citat de mai multe ori pînă aici.

nu i s-au marcat suficient nici accentele care o diferențiază de ciclurile anterioare de pictură moldovenească, nici trăsăturile noi pe care le vădește.

Aceste lucrări, ca și cele privind probleme mai speciale publicate în revista *Studii și cercetări de istoria artei*, aduc — cu toate lipsurile lor — incontestabile contribuții la cunoașterea mai îndeaproape a unora din aspectele — încă necunoscute — ale artei medievale românești. Pe măsura lărgirii orizontului de cercetări devenea însă mai limpede nevoia unei revizui fundamentale, de amănunt, a întregului material, care, pentru a putea fi corect interpretat și coerent încadrat în ansamblul istoriei culturii vechi românești, cerea a fi cunoscut încă mai aprofundat, mai precis și mai tehnic decât o vădesc o parte din aceste lucrări.

Apariția în anul 1959 a cărții prof. V. Vătășianu *Istoria artei feudale în țările române* marchează o etapă importantă, de concentrare, în realizările de după război. Se studiau pentru prima oară laolaltă și în interferențele lor arta din cele trei provincii istorice românești: Transilvania, Țara Românească și Moldova. Tot pentru prima oară se valorificau — în interpretarea începuturilor artei românești — rezultatele săpăturilor arheologice. Autorul a luat în discuție probleme de bază, puțin sau de loc cercetate în trecut, cum ar fi, de pildă: arta minorităților din Transilvania, care capătă pentru întâia oară un contur limpede și o judicioasă cronologie (valorificându-se totodată unele monumente puțin cunoscute); originea triconcului în țările române; problema meșterilor români și străini în formarea unui stil specific diferitelor genuri de creație artistică ș.a. De asemenea, capitolele consacrate artelor aplicate încearcă o privire de sinteză în acest domeniu, unul din cele mai lacunare în trecut. Un imens material sistematizat, ordonat cronologic, analizat din punct de vedere tehnic și în liniile mari ale evoluției sale, ca și luarea în discuție a unor teme pe cât de noi, pe atât de complexe, toate acestea reprezintă un aport substanțial la cercetările de artă medievală românească.

Dar, în aceeași măsură, vastitatea materialului, complexitatea problemelor și lipsa unor suficient de numeroase studii comparative cu arta țărilor sud-estului european (unde, în bună măsură, probleme de bază ale istoriei de artă sînt încă în stadiul de cercetare analitică), toate acestea fac astăzi ca sintezele mari să fie încă o problemă a viitorului, fapt relevat de altfel și de autorul lucrării.

Nu faptul că unele date folosite după literatura de specialitate mai veche au fost infirmate la cercetarea *in situ* a monumentului, nici acela că amănunte tehnice sau considerații stilistice sînt susceptibile de alte interpretări, nici că accentul în analiza operei de artă cade cu precumpănire asupra laturii tehnice pot diminua aportul efectiv al unei lucrări de asemenea amploare și complexitate. Opera prof. V. Vătășianu are, pe lângă interesul direct informativ, meritul de a pune în discuție unele ipoteze privind marile probleme, care, în stadiul actual al cunoștințelor, nu sînt și nu pot încă fi limpezite.

Complexitatea factorilor ce determină conturarea unui stil, care permit sesizarea și înțelegerea sensului evoluției unui gen de artă, dezvoltarea sincronă sau nu a acestuia cu stadiul social-economic și cultural al timpului istoric căruia îi aparține creația artistică, în fine, semnificația estetică a formelor, a imaginilor și sensul conținutului operei de artă au nevoie — pentru valorificarea integrală din punctul de vedere al istoriei de artă — să fie riguros

demonstrate atât ca proces experimental, cât și ca proces dialectic. Experiența câștigată în ultimii ani a vădit, cu pregnanță crescândă, nevoia specializării cercetărilor pe diferitele genuri ale creației de artă: arhitectură, pictură, sculptură etc. În stadiul actual, studiul specializat — fără a pierde, bineînțeles, din vedere calitatea artistică și semnificația culturală a ansamblului — rămâne singura metodă de cercetare în măsură să prezinte garanția exactității pînă în amănuntele indispensabile conturării unei sinteze. În lumina acestei realități s-au întreprins, de pildă, studii minuțioase privind în special pictura moldovenească. Datarea precisă a ansamblurilor de pictură de la Ștefan cel Mare și pînă la finele veacului al XVI-lea permite astăzi nu numai stabilirea unei cronologii exacte, ci și aceea a unor faze stilistice care reflectă momente diferite și semnificative în evoluția uneia din creațiile cele mai valoroase din tot contextul culturii medievale românești²⁰.

Numai odată precizată această cronologie s-a putut păși mai departe la studiul minuțios al iconografiei comparate a picturii exterioare. S-a ajuns astfel la o argumentație cu totul nouă și materialist-dialectic demonstrată a semnificației ideologice a acestei picturi²¹. Dovedindu-se pentru prima dată, dincolo de constatarea simplu afirmată mai de mult, că pictura medievală românească nu este un fenomen de imitație, rezultatul preluării și păstrării în baza unei tradiții formale a unei arte străine, ci unul de creație profund originală, izvorit din realitatea națională, un foarte important ciclu de artă își capătă locul cuvenit în istoria culturii medievale românești. Pornindu-se tot de jos în sus, de la fapt la interpretare, studiul picturii românești din Transilvania medievală²² deschide și el perspective nebănuite într-un domeniu de creație aproape necunoscut pînă în prezent. Aceeași metodă s-a folosit și în redactarea de repertorii, în măsura posibilului exhaustive, de obiecte din diferite genuri de artă: broderie²³, argintărie²⁴, sculptură în lemn²⁵. Aceste repertorii cuprind prezentarea analitică — pe scurt — a fiecărui obiect și un studiu introductiv de sinteză, în care se prezintă dezvoltarea și evoluția

²⁰ S. ULEA, *Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareș — și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în S.C.I.A., an. VI, 1959, nr. 1; idem, *Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Sucevița: Teodosie Barnovschi, mitropolit al Moldovei*, în S.C.I.A., an. VI, 1959, nr. 2; idem, *Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 1; idem, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 2; idem, *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița*, în *Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961; idem, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolaie-Dorohoi*, în acest volum; idem, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești în vremea lui Ștefan cel Mare* (sub tipar). Adăugăm la această listă și lucrările redactate în manuscris despre datarea ansamblurilor de la Rișca, Sf. Gheorghe-Suceava, Hirlău, Părhăuți și Episcopia Romanului.

²¹ Idem, *L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave*, în *Revue roumaine d'histoire*, II (1963), nr. 1; idem, *Originea*

și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești (I), în S.C.I.A., an. X, 1963, nr. 1.

²² V. DRĂGUȚ, *Însemnări despre pictura murală a bisericii fortificate din Drăușeni*, în S.C.I.A., an. IX, 1962, nr. 1; idem, *O pictură murală laică din Sibiu*, în S.C.I.A., an. IX, 1962, nr. 2; idem, *Picturi murale exterioare în Transilvania medievală (sub tipar) și lucrările în manuscris ale aceluiași autor: Probleme de iconografie și stil în pictura bisericii evanghelice din Mălincrav; Despre pictura bisericii reformate din Mugeni; Date noi despre arta românească din sec. XV—XVI în Transilvania; Monumente puțin cunoscute de pictură medievală în Transilvania, care vor apărea toate în S.C.I.A.*

²³ M. A. MUSCĂ, *Repertoriul broderiilor medievale din Țara Românească și Moldova* (în manuscris).

²⁴ T. VOINESCU, *Repertoriul argintăriei medievale în Transilvania, Țara Românească și Moldova* (în manuscris).

²⁵ FL. DUMITRESCU, *Repertoriul de sculptură în lemn în Țara Românească și Moldova* (în manuscris).

în timp a genului respectiv, valoarea lui artistică în complexul artei medievale românești și valoarea expresivă pentru istoria culturii românești și sud-est europene. Întocmirea acestor repertorii și inițiativa Direcției monumentelor istorice de a alcătui o evidență a monumentelor istorice din țara noastră²⁶ se înscriu printre activitățile cele mai pozitive din ultimii ani în domeniul care ne preocupă.

Rezumînd, în ceea ce privește cercetarea propriu-zisă, se pot distinge în decursul anilor de la eliberare trei etape de studiu, și anume: etapa verificărilor și a cercetărilor de teren, etapa de analiză monument cu monument și obiect cu obiect și etapa ultimă, cea actuală, a interpretării materialului artistic în lumina materialismului istoric.

Nu putem încheia această sumară dare de seamă fără a menționa, cel puțin în treacăt, vasta activitate de restaurare a monumentelor istorice, care a cuprins monumente din toate epocile pe întreg teritoriul țării noastre. Rezultatele practice încep să fie cunoscute și apreciate de marea mulțime de vizitatori, din ce în ce mai interesați de arta veche românească. Importanța științifică a cercetărilor arheologice și tehnice care precedă și totodată merg paralel cu operațiile de restaurare este cunoscută de către istoricii de artă, însă încă prea puțin consemnată în publicații²⁷.

În completarea acțiunii largi de a face cunoscută arta veche românească și de a o face înțeleasă în interpretarea ei materialist-istorică, pe lângă publicarea unor volume mici, cuprinzînd datele esențiale privind cîteva monumente medievale timpurii și medievale mai importante²⁸, s-a întreprins în ultimii ani și organizarea de expoziții (ca cea de artă brîncovenească, cea a tezaurului restituit de U.R.S.S., cea prilejuită de comemorarea a 500 de ani

²⁶ Pentru date privind această problemă vezi OLIVER VELESCU, *Evidența monumentelor istorice din țara noastră*, în volumul *Sesiunea științifică a Direcției monumentelor istorice*, București, ianuarie 1963 (multiplicat de Centrul de documentare pentru construcții, arhitectură și sistematizare, C.D.C.A.S.).

²⁷ ȘT. BALȘ și CORINA NICOLESCU, *Mănăstirea Moldovița și Mănăstirea Neamț* (capitolele cu privire la restaurare); D. NASTASE, *Restaurarea monumentelor de artă medievală în Republica Populară Română*, în S.C.I.A., an. VII, 1960, nr. 1; ȘT. BALȘ, *Biserica Înălțării Domnului din mănăstirea Neamț*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei* Iași, an. XXXVIII, 1962, nr. 5–6; idem, *Mănăstirea Hurezu. Descoperiri făcute cu prilejul restaurării, metode, mijloace și materiale noi folosite*, în *Sesiunea științifică...*; P. E. MICLESCU, *Cîteva constatări făcute asupra monumentelor din Dealul Patriarhiei, contribuind la restabilirea aspectelor lor originare și la precizarea unor date istorice*, ibidem; RODICA MĂNCIULESCU, *Date noi referitoare la aspectul inițial al Bisericii domnești din Tirgoviște, apărute în urma lucrărilor de restaurare (1961–1962)*, ibidem; MARIANA ANGELESCU, *Noi date rezultate din recente cercetări asupra evoluției complexului fortificat de la Prejmer*, ibidem; EUGENIA GRECEANU, *Principii de selec-*

ționare și diferențiere a etapelor de construcție în restaurare. Aplicarea acestor principii în restaurarea halei vechi din Brașov (casa Hirscher), ibidem; IOANA GRIGORESCU și NICOLAIE DIAONU, *Prezentarea unor elemente noi apărute cu ocazia restaurărilor de la Dragomirna, Sucevița, Tazlău și Voroneț*, ibidem; EUGEN CHEFNEUX, *Cercetări și observații asupra bisericii de la Densuș*, ibidem. Sînt de menționat în aceeași publicație articolele care arată rezultatele unor cercetări de natură tehnică legate de restaurarea monumentelor: DINU MORARU și I. ISTUDOV, *Cercetări în legătură cu extragerea și reasezarea frescei sub forma peliculei de pictură*, și C. PAVELESCU și TH. BARBU, *Soluții constructive aplicate la restaurarea monumentelor istorice*.

²⁸ ION BARNEA, *Garvăn Dinogetia*, București, Edit. « Meridiane », 1961; O. VELESCU, *Castelul de la Hunedoara*, București, Edit. « Meridiane », 1961; AL. POPA și I. BERCIU, *Cetatea Alba-Iulia*, București, Edit. « Meridiane », 1962; RADU POPA, *Mogoșoaia, Palatul și muzeul de artă brîncovenească*, București, Edit. « Meridiane », 1962; idem, *Cetatea Neamțului*, București, Edit. « Meridiane », 1963; ANA MARIA HENEGARIU, *Cetatea Bran*, București, Edit. « Meridiane », 1963.

de la înscăunarea lui Ștefan cel Mare), precum și organizarea de muzee într-un cadru istoric, artistic și muzeografic adecvat (Muzeul de artă moldovenească de la Putna, Muzeul de artă brîncovenească de la Mogoșoaia, Muzeul de istorie al orașului București, Expoziția permanentă de artă medievală din cadrul Muzeului de artă al R.P.R. din București, muzee regionale, ca cele din Iași, Suceava, Cluj ș.a.).

La capătul acestui bilanț, ale cărui rezultate pot fi considerate ca pozitive²⁹, este necesar credem să schițăm programul de cercetări pentru viitorul apropiat. Se vor lua în studiu în chip sistematic originile artei medievale românești cu ajutorul și colaborarea strînsă a arheologilor. Se va întreprinde o cercetare sistematică și minuțioasă a artei secolelor XVII-XVIII care, în forme multiple și extrem de complexe uneori, implică variate influențe, elemente tradiționale — unele decadente, altele încă cu valoare de actualitate — și creații noi, cu totul originale. În această artă eclectică, în care treptat se însumează elementele ce vor face posibilă și necesară totodată, la începutul secolului al XX-lea, ecloziunea artei moderne, se poate urmări fenomenul pe cît de subtil, pe atît de puțin cunoscut, al interferențelor și legăturilor între arta cultă și arta populară. În aceeași măsură va trebui adîncită problema meșterilor, a școlilor de meșteri, a atelierelor locale, a centrelor de iradiere a unora sau altora dintre formulele artistice circumscrise — în epocile tîrzii, în funcție de existența unor asemenea ateliere — în zone mai întinse sau mai restrînse. Această cercetare implică o cunoaștere aprofundată a vieții urbane și a meșteșugurilor, a relațiilor economice interregionale și internaționale³⁰. Un alt punct de program îl va constitui studiul comparativ al artei medievale românești și al celei din țările sud-estului european, cu care, în toată perioada feudală, țările noastre au evoluat în permanent contact.

Toate aceste cercetări nu vor pierde din vedere că țelul istoricilor artei vechi românești este, în ultimă instanță, definirea valorilor permanente ale artei noastre medievale, determinarea rolului acesteia în cultura țării, locul pe care îl ocupă în arta și cultura europeană. Pe măsura adîncirii cercetărilor, a precizării elementelor constitutive ale ansamblului artei medievale românești, va trebui creat și limbajul cel mai adecvat pentru a putea comunica tehnic, plastic și chiar literar valoarea estetică, cu alt cuvînt, frumusețea acestei arte.

²⁹ Întreaga experiență cîștigată în urma cercetărilor făcute în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. (din București și Cluj) s-a concentrat în redactarea vol. I și al II-lea din *Tratatul de istorie a artei românești*, care își va căpăta forma definitivă în cursul anului 1964. Operă colectivă de data aceasta, cele două volume vor cuprinde — în linii mari — arta de pe teritoriul țării noastre din paleolitic și pînă la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Redactorii acestei lucrări au reverificat cu minuțiozitate fiecare monument și obiect de artă în parte, au folosit rezultatele cercetărilor arheologice, datele noi aflate cu ocazia restaurărilor, ca și datele furnizate de istorici (extrem de utile sînt cercetările colectivului de inscripții din Institutul de istorie al

Academiei R.P.R., care au fost totdeauna puse la dispoziția cercetătorilor de istorie a artei medievale, fapt pentru care le mulțumim pe această cale), străduindu-se — fără a avea pretenția de a fi rezolvat toate problemele încă în discuție — să analizeze și să explice fenomenul de artă ca parte integrantă a istoriei poporului nostru.

³⁰ Două publicații recent apărute oferă istoricilor de artă un important material auxiliar în aceste domenii: MIRCEA O. MATEI, *Contribuții arheologice la istoria orașului Suceava*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1963, și interesantul studiu al lui DAN BERINDEI, *Orașul București reședință și capitală a Țării Românești (1459—1862)*, București, 1963.

DATAREA ANSAMBLULUI DE PICTURĂ DE LA SF. NICOLAIE-DOROHOI

de SORIN ULEA

In altarul și naosul bisericii Sf. Nicolaie din Dorohoi, ridicate de Ștefan cel Mare în 1495¹, se păstrează un ansamblu de fresce care, prin eleganța formelor și amploarea viziunii, constituie unul din cele mai remarcabile exemple de pictură monumentală moldovenească.

Pornind de la câteva impresii generale de ordin stilistic, cercetătorii de pînă acum — G. Balș², I. D. Ștefănescu³, P. Henry⁴, T. Voinescu⁵, M. Musicescu⁶, V. Vătășianu⁷ — au atribuit acest ansamblu vremii lui Ștefan cel Mare.

Datînd pictura de la Sf. Nicolaie-Dorohoi în vremea lui Ștefan cel Mare, G. Balș⁸, I. D. Ștefănescu⁹, P. Henry¹⁰ și V. Vătășianu¹¹ au considerat, după

¹ G. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 40–41; *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 14.

² G. BALȘ, *op. cit.*, p. 41 și p. 250.

³ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 86 și p. 93; *idem*, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie. Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 173.

⁴ P. HENRY, *Les Eglises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930. Deși cercetătorul francez afirmă, în cuprinsul paragrafului dedicat picturii de la Dorohoi, că această pictură este « probablement antérieure à l'année 1550 » (p. 165), important este faptul că el a plasat totuși paragraful respectiv nu în capitolul privitor la pictura din veacul al XVI-lea, ci în cel privitor la pictura din epoca lui Ștefan (p. 160–166). Mai mult: încheindu-și introducerea la acest capitol cu o enumerare a ansamblurilor de pictură pe care le consideră ca datînd din vremea lui Ștefan, P. Henry aduce chiar precizarea: « Nous en sommes réduits, pour le XV^e siècle, à un tout petit nombre d'églises.. »

C'est tout et c'est peu ; nous y ajouterons Saint Nicolas de Dorohoi, peintes postérieurement à sa construction, mais d'après le style à une date assez ancienne » (p. 161).

⁵ T. VOINESCU, în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, București, 1957, p. 168.

⁶ T. VOINESCU și M. A. MUSICESCU, în *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 116. La această pagină se afirmă că « pictura a fost refăcută în secolul al XVI-lea », considerîndu-se, așadar, implicit că ea fusese executată în secolul precedent. De altfel, prezentîndu-se, la p. 40, o listă a monumentelor de pictură socotite din vremea lui Ștefan, se spune: « Se mai pot adăuga ansamblurile, azi în discuție, de la Sf. Gheorghe din Hirlău, Sf. Nicolaie din Dorohoi... ».

⁷ V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările romîne*, I, București, 1959, p. 822.

⁸ G. BALȘ, *op. cit.*, p. 41.

⁹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, p. 86.

¹⁰ P. HENRY, *op. cit.*, p. 165.

¹¹ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 820.

cum era și de așteptat, că personajele care apar în tabloul votiv în urma voievodului și a soției sale, și anume: Bogdan, Ștefan și Petru, sînt, *toate*, fiii ctitorului (fig. 1). Făcînd această afirmație, cercetătorii amintiți au acceptat implicit ideea — de neconceput în evul mediu — că monarhul ar fi lăsat ca în tabloul votiv să apară, alături de soția și de fiul său legitim — Bogdan — și fiii săi nelegitimi, Ștefan (Lăcustă) și Petru Rareș.

Neocupîndu-se de pictura de la Dorohoi și de problema datării acestei picturi, dar interesîndu-l tabloul votiv pentru galeria sa de portrete și privindu-l din punct de vedere istoric, N. Iorga¹² a înțeles că, așa cum e alcătuit, acest tablou nu a putut fi făcut în vremea lui Ștefan cel Mare, ci mai tîrziu, de către unul dintre urmașii săi. Și astfel, ghidîndu-se după personajul care încheie cortegiul domnesc și care poartă numele de Petru, N. Iorga a datat tabloul de la Dorohoi în vremea lui Petru Rareș, arătînd totodată că voievodul cu numele de Ștefan care apare în urma lui Bogdan cel Orb este fiul acestuia, Ștefăniță (deci *nepotul*, și nu fiul lui Ștefan cel Mare, cum au crezut G. Balș, I. D. Ștefănescu, P. Henry și V. Vătășianu).

Luînd în seamă, alături de N. Iorga, evidența faptului că tabloul votiv de la Dorohoi este o operă realizată într-o epocă *ulterioară* domniei lui Ștefan cel Mare, întrebarea care se pune, din punctul de vedere al datării *întregului* ansamblu, este dacă acest tablou constituie sau nu o refacere a altuia mai vechi. Dacă este o refacere, teza zugrăvirii bisericii în vremea lui Ștefan cel Mare se impune ca un corolar. Dacă nu este o refacere, înseamnă că întreaga pictură a bisericii trebuie datată după tabloul votiv, adică într-o epocă *ulterioară* domniei lui Ștefan cel Mare. Întrucît unii dintre cercetătorii de pînă acum ai picturii de la Dorohoi au vorbit de repictări în legătură nu numai cu tabloul votiv, ci și cu alte părți ale ansamblului, este, credem, necesară o reconsiderare a acestei probleme în întregime ei.

Încă din 1926, G. Balș¹³ arăta că pictura bisericii din Dorohoi «este foarte probabil cea de la început, cu toate că a fost retușată și chiar în unele părți refăcută». În continuare, G. Balș preciza: «Capetele unora dintre sfinți au fost scoase, pe urmă s-a refăcut tencuiala și zugrăveala la o epocă mai tîrzie». «Capul lui Ștefan cel Mare e în parte refăcut». După cum se vede, G. Balș constata repictări numai în registrul de jos, cu tabloul votiv și reprezentări de sfinți în picioare.

În 1928, I. D. Ștefănescu¹⁴ arăta și el că în tabloul votiv «*Les têtes... ont été repeintes d'une manière barbare*», că «*les repeints... ont altéré l'harmonie primitive*» în scena Răstignirii și că, în scena ducerii lui Iisus la judecată, veșmintele personajelor au fost «*malheureusement repeintes*». Cu rezerva acestor cîteva excepții, I. D. Ștefănescu socotea că, în general, «*on n'a pas touché aux peintures*».

În 1929, I. D. Ștefănescu¹⁵ mai adăuga doar, la cele spuse anterior, că în registrul de jos din altar «*toutes les figures sont abimées par des restaurations et des repeints*» și că Hristos din tabloul votiv poartă «*un manteau blanc, dont les restaurations ont d'ailleurs altéré le dessin*». Cu trei excepții («*Răstignirea*», «*Ducerea lui Iisus la judecată*» și imaginea lui Iisus din tabloul votiv), intervențiile ulterioare în pictura de la Dorohoi se reduc,

¹² N. IORGA, *Portretele domnilor romîni*, Sibiu, 1930, p. V—VII și planșa nr. 33.

¹³ G. BALȘ, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Evolution de la peinture...*, 1928, p. 92—93.

¹⁵ *Ibidem*, 1929, p. 12—13.



Fig. 1. — Sf. Nicolaie-Dorohoi. Tabloul votiv. Bogdan Voievod, Ștefan (Ștefăniță) voievod și Petru. Foto N. Ionescu după N. IORGA, Portretele domnilor români.

așadar, pentru I. D. Ștefănescu, ca și pentru G. Balș, numai la repictarea figurilor personajelor din registrul de jos.

În sfârșit, P. Henry¹⁶ — trecînd, probabil, peste cele cîteva repictări neimportante semnalate de G. Balș și I. D. Ștefănescu — considera că pictura de la Sf. Nicolaie-Dorohoi a fost « respectée par les restaurations ».

De curînd însă, T. Voinescu și M. Musicescu¹⁷ au făcut afirmația generalizatoare că pictura de la Sf. Nicolaie-Dorohoi « a fost refăcută în veacul al XVI-lea » și chiar că « peretele de nord e repictat în întregime ».

O părere similară exprimă și V. Vătășianu¹⁸, care vede în întreaga biserică repictări masive. Astfel, autorul consideră că pictura altarului a fost « complet refăcută »; că în naos « e lipsită de orice interes și teoria de sfinți din partea inferioară a pereților, precum și scena votivă » și în sfârșit că, dacă în registrul « Patimilor » scenele « de la « Judecată » și pînă la « Răstignire » au suferit relativ puțin de pe urma restaurărilor », în schimb în ultimele două scene (« Luarea de pe cruce » și « Plîngerea ») « se pare că totul e opera sîrguinței sale » (a restauratorului).

Studiînd de aproape în anii 1955 – 1956 pictura de la Dorohoi, autorul rîndurilor de față a ajuns la constatarea că G. Balș, I. D. Ștefănescu și P. Henry au avut, în general, dreptate și că în această pictură există, într-adevăr, puține urme de repictări (în fapt, ceva mai multe decît indica G. Balș, dar mai puține decît aprecia I. D. Ștefănescu). Aceste repictări aparțin toate veacului al XIX-lea; ele se reduc exclusiv la registrul de jos din naos, iar în cadrul acestui registru numai la repictarea sau refacerea *figurilor personajelor*¹⁹, atît a celor din tabloul votiv (fig. 2), cît și a celor din restul registrului (fig. 3). Ținem să precizăm, de altminteri, că toate aceste constatări nu sînt chestiuni de interpretare și controversă; ele sînt ușor de făcut, pentru că repictările au fost executate, mai fin sau mai rudimentar, în ulei și se recunosc îndată, dacă sînt urmărite de aproape.

Mai mult: între tabloul votiv și restul decorației există o *perfectă continuitate materială* a stratului de frescă și, totodată, o *desăvîrșită unitate* din punct de vedere al stilului, al viziunii estetice. (Același desen amplu și generos, cu ductul puternic și sigur; aceeași tendință spre fast și decorativism, spre accentuarea valorilor formale.)

Din faptele expuse mai sus rezultă că pictura de la Dorohoi este în întregime (cu excepția neglijabilă a figurilor din registrul de jos din naos) *cea de la început*²⁰ și deci că tabloul votiv este *hotărîtor* pentru datarea întregului ansamblu.

Pornind, pe de o parte, de la această constatare și acceptînd, pe de altă parte, concluzia lui N. Iorga că tabloul votiv datează din vremea lui Rareș,

¹⁶ P. HENRY, *op. cit.*, p. 163.

¹⁷ T. VOINESCU și M. A. MUSICESCU, în *Repertoriul monumentelor...*, p. 116.

¹⁸ V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 819 – 822.

¹⁹ Singura excepție o constituie mina stîngă a sfințului Lup, repictată și ea în ulei în veacul al XIX-lea.

²⁰ E adevărat că pictura și-a pierdut mult din strălucirea inițială din cauza spălării rudimentare a frescelor în anul 1892 (și nu 1908, cum se spune în *Repertoriul monumentelor...*, p. 116). O inscripție zugrăvită în pronaos, deasupra ușii de

intrare, arată: « Acest sfînt locaș s-au șters părății, și catapeteazma s-a renoit prin stăruința sf. sale S. Romănescu, protoereul județului Dorohoi, în anul 1892 ». Nu începe indoială că ștergerea s-a făcut « gospodărește », căci numai așa se poate explica de ce culorile au pălit aproape peste tot. După ștergere, praful și funinginea nouă au întunecat și mai mult vechile fresce, întreaga pictură a bisericii părăind astăzi, la prima vedere, greu de studiat. E drept că la această impresie contribuie și luminozitatea mai redusă a interiorului în raport cu a altor monumente.



Fig. 2. — Sf. Nicolaie-Dorohoi. Tabloul votiv. Bogdan voievod și Ștefan (Ștefăniță) voievod.
Foto N. Ionescu.

am făcut, într-un articol scris în 1957²¹, afirmația că « ansamblul de la Dorohoi, unanim datat de cercetătorii de pînă acum în epoca lui Ștefan..., a fost executat, în realitate, în timpul primei domnii a lui Petru Rareș... ». Reluînd într-un articol apărut în 1959²² această afirmație, adăugam chiar precizarea că ansamblul a fost realizat în anul 1529²³.

Trecînd acum la argumentarea datării picturii de la Dorohoi, trebuie să mărturisim că prin acea precizare cronologică (1529) am săvîrșit o eroare de cîțiva ani peste data reală a executării ansamblului.

Adoptînd părerea lui N. Iorga că personajul care încheie cortegiul domnesc din tabloul votiv ar fi Petru Rareș și constatînd totodată că e reprezentat *fără soție*, am tras concluzia că tabloul votiv și o dată cu el întreaga

²¹ Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești (*Introducere la studiul picturii moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare*), în volumul *Cultura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare*, sub tipar, nota la asterisc.

²² SORIN ULEA, *Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareș — și datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în S.C.I.A., an. VI, 1959, nr. 1, p. 68–69.

²³ Într-o recenzie asupra *Istoriei artei feudale...* a lui V. VĂTĂȘIANU, E. LĂZĂRESCU, acceptînd datarea picturii de la Dorohoi în vremea lui Rareș, a

opus-o datării susținute de autorul lucrării recenzate (vezi S.C.I.A., an. VI, 1959, nr. 2, p. 297–298).

Într-un răspuns la recenzia lui E. LĂZĂRESCU, V. VĂTĂȘIANU (S.C.I.A., an. VII, 1960, nr. 1, p. 280) a ținut să sublinieze însă că rămîne la datarea picturii de la Dorohoi în vremea lui Ștefan cel Mare, menționînd în continuare « că portretele tabloului votiv au fost integral refăcute și că nu mai pot fi invocate ca mărturii ». (Am arătat la locul cuvenit la ce se reduc, în realitate, refacerile tabloului votiv și nu e nevoie să mai revenim.)

pictură de la Dorohoi, au fost executate în vremea în care Rareș era văduv, adică după 28 iunie 1529 (data morții primei sale soții, Maria), dar înainte de primăvara anului 1530, când a avut loc căsătoria cu Elena Brancović.

Reluînd, însă, în ultima vreme, studiul tabloului votiv de la Dorohoi, am ajuns la constatarea că personajul care încheie cortegiul nu este Petru Rareș, ci Petru, fratele mai mic al lui Ștefăniță, și deci că tabloul votiv, întreaga pictură de la Dorohoi, au fost executate în vremea lui Ștefăniță: 1517–1527. Iată argumentele:

1. În vreme ce toate celelalte personaje din tabloul votiv sînt de aceeași înălțime, singur Petru e mai mic de stat (fig. 1).

2. În vreme ce toate celelalte personaje bărbățești (Ștefan cel Mare, Bogdan cel Orb, Ștefăniță) poartă costume din brocart somptuos înflorat și bordate cu galoane bogat ornamentate, Petru poartă un costum de brocart vădit mai modest și bordat cu galoane mai simple (fig. 1).

3. În vreme ce toate celelalte personaje bărbățești poartă titlul de « voievod », singur Petru nu poartă acest titlu²⁴ (fig. 1).

Este limpede că, dacă tabloul votiv de la Dorohoi ar fi fost făcut în vremea lui Rareș, nici zugravul nu și-ar fi permis, și nici voievodul nu ar fi admis pentru sine un mod de prezentare care ar fi constituit, în raport cu celelalte portrete din tablou, o minimalizare și o ireverență la adresa persoanei sale.

Dimpotrivă, acest mod de prezentare corespunde perfect, sub toate cele trei aspecte semnalate mai sus — aspecte care se completează și se confirmă reciproc —, lui Petru, fratele mai mic al lui Ștefăniță. De altfel, este de observat că acest frate mai mic apare și în toate documentele cu listă de martori emise de cancelaria lui Ștefăniță, documente în care e menționat imediat după domn și totdeauna fără titlul de voievod²⁵, adică exact ca în tabloul votiv.

În sfîrșit, o probă indirectă, dar deplin concludentă, că personajul care încheie cortegiul din tabloul votiv nu este Petru Rareș o constituie prezența atît a Mariei, soția lui Ștefan cel Mare (fig. 4), cît și a lui Ștefăniță însuși (fig. 1).

Am arătat recent, cu prilejul analizei tabloului votiv de la Dobrovăț²⁶, că Petru Rareș, care zugrăvisese această biserică în 1529, se văzuse nevoit să-l prezinte pe Ștefan cel Mare fără soție pentru a nu apărea el însuși în impostura de fiu al doamnei Maria, care nu-i era mamă. Doamna Maria și Petru Rareș erau, așadar, din punctul de vedere al protocolului medieval al tablourilor votive, două personaje care se excludeau reciproc: unde apărea unul, nu putea apărea celălalt²⁷.

Rezultă deci că prezența doamnei Maria în tabloul votiv de la Dorohoi exclude prin ea însăși posibilitatea identificării personajului care încheie cortegiul domnesc cu Petru Rareș. Iar întrucît, de la ctitorirea bisericii, în 1495,

²⁴ Nu se poate spune că cuvîntul *voievod* s-ar fi șters, deoarece la celelalte personaje el se păstrează intact.

²⁵ Documente privind istoria Romîniei, veacul XVI, A., Moldova, vol. I, p. 109–227.

²⁶ SORIN ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăț*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 2, p. 84–85.

²⁷ Faptul că în tablourile domnești prezențarea unui ctitor-fiu nelegitim alături de soția tatălui său era un lucru inadmisibil e dovedit nu numai de tabloul votiv de la Dobrovăț, ci și de cel de la Sf. Gheorghe-Suceava. Aici, ctitorul prim — Bogdan cel Orb — apare fără soția sa Ruxandra, tocmai pentru că fiul său Ștefăniță — prezent și el, în calitate de ctitor al doilea — era



Fig. 3. — Sf. Nicolaie-Dorohoi. Sfinții Lup și Nistor. Foto C. M. I.

și pînă la suirea lui Rareș pe tron, în 1527, singurul personaj cu numele de Petru care a existat în familia domnească este fratele mai mic al lui Ștefăniță, identificarea acestui frate cu Petru din tabloul votiv se impune de la sine.

Cît despre portretul lui Ștefăniță, prezența sa în tabloul votiv pune capăt întregii discuții de mai sus. Întrucît se născuse la un număr de ani *după* construirea bisericii din Dorohoi, Ștefăniță nu era și nu putea fi considerat printre întemeietorii ei. Iar dacă nici inițiativa *zugrăvirii* nu i-ar fi aparținut, includerea portretului său în tabloul ctitorilor ar fi fost, practic, lipsită de orice justificare²⁸. Faptul însă că în acest tablou Ștefăniță este, totuși, prezent confirmă, fără umbră de dubiu, calitatea sa de ctitor, și anume de *ctitor al picturii*.

Iată, așadar, în concluzie, că atît prezența soției lui Ștefan cel Mare, cît și cea a lui Ștefăniță în tabloul votiv de la Dorohoi constituie, fiecare în felul ei, dovezi indirecte, dar concludente, că personajul care încheie cortegiul domnesc nu este Petru Rareș, ci fratele mai mic al lui Ștefăniță.

fiu nelegitim. Vezi SORIN ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Gheorghe-Suceava* (sub tipar).

Este, poate, locul să adăugăm că atunci cînd în articolele citate datam greșit pictura de la Dorohoi în vremea lui Rareș, nu ajunseseam încă la sesizarea faptului că protocolul domnesc nu permitea ca într-un tablou în care se zugrăvea portretul unui ctitor-fiu nelegitim să apară și

portretul soției tatălui său. La această concluzie am ajuns abia atunci cînd am trecut la analiza aprofundată a tabloului votiv de la Dobrovăț.

²⁸ Amintim că la Dobrovăț — biserică ridicată de Ștefan cel Mare și zugrăvită de Rareș — Ștefăniță nu figurează în tabloul votiv tocmai pentru că nu fusese în nici un fel ctitor la această biserică.

Ajunând la constatarea că biserica Sf. Nicolaie de la Dorohoi a fost zugrăvită în timpul domniei lui Ștefăniță — 1517-1527 — se pune întrebarea: există oare temeiuri obiective care să permită, în cadrul acestui interval de zece ani, o datare mai precisă? Cercetarea documentelor și a împrejurărilor istorice în care s-a desfășurat domnia lui Ștefăniță arată că asemenea temeiuri există.

Se știe că Ștefăniță s-a căsătorit (prima și ultima sa căsătorie) cu Stana, fiica mai mare a lui Neagoe Basarab, în iunie 1526²⁹. Faptul însă că în tabloul votiv voievodul e prezentat fără soție arată că biserica fusese zugrăvită înainte de căsătoria sa, adică înainte de iunie 1526. Cum bisericile nu se zugrăveau în anotimpurile friguroase, ci numai vara pînă în toamnă, rezultă că biserica din Dorohoi a fost zugrăvită cel mai târziu în vara-toamna anului 1525.

Stabilind anul 1525 ca termen *ante quem* al picturii de la Dorohoi, considerăm că putem stabili ca termen *post quem* anul 1522. Este anul în care Ștefăniță, emancipîndu-se de sub tutela regenței boierești care guvernase țara în timpul minoratului său (1517—1522), a reluat cu îndrăzneală și fermitate politica bunicului său, de afirmare și întărire a autorității domnești, grav amenințate de atotputernicia regenței³⁰. Or, este evident că activitatea de ctitor a tînărului domn trebuie văzută ca parte integrantă a acestei politici, ca unul din aspectele ei de prestigiu și de priză în mase; într-un cuvînt, ca o activitate care a devenit posibilă pentru Ștefăniță abia după afirmarea sa ca monarh autocrat.

O confirmare materială a acestei concluzii ne-o oferă, de altfel, un fapt îndeobște cunoscut, dar neanalizat pînă acum din punctul de vedere al semnificației sale. Este vorba de terminarea lucrărilor la biserica mitropolitană a Sucevei, cu hramul sfintului Gheorghe.

Reluînd, în primăvara anului 1522, lucrul la această mare construcție — începută de tatăl său Bogdan în 1514, dar părăsită după aceea și lăsată, în continuare, în părăsire, de regența boierească (1517—1522) —, Ștefăniță o zidește « de sub ferestre în sus », cum spune pisania³¹, și o termină în luna noiembrie a aceluiași an³².

²⁹ HURMUZAKI, II-3, p. 523; idem, XV-1, p. 268; H. URSU, *Domnia lui Ștefăniță Vodă, Zece ani din istoria politică a Moldovei (1517—1527)*, Cluj, 1940, p. 90—95.

³⁰ Vezi H. URSU, *op. cit.*, passim; *Istoria României*, II, București, 1962, p. 613—616.

³¹ Iată textul pisaniei în traducere: « Cu voia tatălui și cu ajutorul fiului și cu săvîrșirea sfîntului duh, a voit binecinstitorul și de Hristos iubitorul Ion Bogdan voievod, din mila lui Dumnezeu domn al țării Moldovei, să zidească biserica mitropoliei din Suceava, unde este hramul marelui mucenic și purtător de victorie Gheorghe; și a început să zidească în anul 7022 (1514) și nu a ajuns să termine; iar fiul său, Ion Ștefan voievod, din mila lui Dumnezeu domn al țării Moldovei, cu ajutorul lui Dumnezeu, a zidit de sub ferestre în sus și a terminat-o în anul 7030 (1522), luna noiembrie 6, iar al domniei sale al șaselea curgător; și s-a sfințit prin minile

prea-sfînțitului mitropolit chir Teoctist ». Vezi și S. FL. MARIAN, *Sfîntul Ioan cel Nou de la Suceava*, București, 1895, p. 45; E. KOZAK, *Inschriften aus der Bukovina*, Viena, 1903, p. 133; D. DAN, *Biserica sf. Gheorghe din Suceava*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, an. III, 1910, p. 134; G. BALȘ, *op. cit.*, p. 175—177; V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 674.

³² E adevărat că în pisanie nu se spune nimic despre continuitatea sau întreruperea lucrului la biserică între anii 1514 și 1522. Afirmția noastră că lucrul a fost părăsit de Bogdan și reluat abia în 1522 de Ștefăniță este, așadar, o deducție, însă o deducție care se impune cu toată evidența.

Se știe că, în ultimele două decenii ale domniei lui Ștefan cel Mare, tehnica constructivă ajunsese în Moldova la un nivel atît de ridicat, încît bisericile mari (Tazlău, Neamț, Dobrovăț), sau mai complexe ca soluții constructive (Borzești, Piatra etc.) se ridicau într-un an și cîteva luni,



Fig. 4. — Nicolaie-Dorohoi. Tabloul votiv. Ștefan (cel Mare) voievod și Maria doamna.
Foto C. M. I.

Nu rămîne îndoială că solicitudinea pe care a arătat-o tînărul voievod, chiar de la începutul domniei sale efective, pentru soarta sediului mitropolitan al țării — solicitudine care contrasta în văzul public cu dezinteresul manifestat de regența boierească — a avut un scop bine cîntărit: acela de a deschide politica de afirmare a puterii domnești printr-un gest simbolic, gest care să atragă biserica de partea voievodului și să sporească prestigiul domniei în ochii maselor, arătînd tuturor că, după cinci ani de nepăsare și abuz boieresc, țara avea, în sfîrșit, un conducător care se îngrijea de destinele ei.

Văzută în lumina faptelor și constatărilor expuse mai sus, problema termenului *post quem* al picturii bisericii domnești din Dorohoi se lămurește de la sine. Inițiativa zugrăvirii acestei biserici nu a putut în nici un caz aparține regenței boierești (1517—1522). Ea nu a putut aparține decît domnului, iar

pentru cele mici (Pătrăuți, Voroneț etc.) sau mijlocii (Hirlău, Popăuți etc.) fiind suficiente 4—5 luni. Ritmul rapid de construcție s-a menținut și în veacul următor, biserici mari ca cea de la Probota (1530) sau Sf. Dumitru-Suceava (1535—1536) fiind ridicate tot într-un an. În aceste condiții devine limpede, pentru oricine cunoaște evoluția arhitecturii moldovenești în veacurile XV—XVI, că nici la biserica Sf. Gheorghe din Suceava nu s-a lucrat, în nici un caz, mai mult de un an și jumătate, cu atît mai mult cu cît monumentul, fiind, după cum este cunoscut, o replică simplificată a Neamțului (vezi G. BALȘ, *op. cit.*, p. 170—178; V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artelor...*, p. 674—677; GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 353—354), a pus în fața constructorilor săi probleme mai ușoare decît cele pe care le avuseră de rezolvat creatorii prototipului. Bogdan a început lucrul la biserică în 1514 (prin primăvară, bineînțeles), ajungînd toamna tîrziu, cînd munca pe șantier se întrerupea, pe la ferestre, adică aproape de jumătatea construcției. Neinteresat, în fond, în activități constructive (dovadă că a așteptat zece ani pentru a începe unica sa citorie!), Bogdan nu a mai reluat lucrul în anii următori. După moartea lui, în 1517, e ușor de înțeles că regența boierească nu s-a interesat nici atîta de soarta citoriei domnești. Nu se poate spune că marii boierimi i-ar fi lipsit, în această perioadă, elanul constructiv, căci tocmai în timpul regenței trei boieri vestiți — toți trei viitori răsculați împotriva domnului!! — își durează, fiecare la curțile sale, cite o biserică: postelnicul Cozma Șarpe la Văleni în 1519, vistiernicul Ieremia la Brănișteni în 1520 și logofătul Gavril Troțușanu la Părhăuți în 1521—1522. Lucrînd însă exclusiv pentru consolidarea privilegiilor de clasă și a poziției sale conducătoare, marea boierime nu avusese nici un interes să întreprindă o lucrare care să întărească prestigiul unei instituții pe care o dorea slabă: domnia. De altminteri, însuși faptul că biserica mitropo-

litană a fost terminată nu în anii regenței boierești — și timp fusese destul! —, ci spre sfîrșitul primului an de domnie efectivă a lui Ștefăniță, arată limpede că opera începută, dar părăsită de Bogdan, nu a avut cine s-o ducă la capăt pînă în momentul în care fiul său Ștefăniță nu a luat puterea în mîinile sale. Căci este evident că pentru a efectua lucrările de construcție care mai erau necesare («de sub ferestre în sus»), nu era nevoie decît de un singur sezon, ceea ce înseamnă că Ștefăniță a reluat lucrul la mitropolie nu mai devreme de primăvara anului 1522, adică foarte curînd după luarea puterii.

În încheierea discuției privitoare la fazele de construcție a bisericii mitropolitane, este, credem, util să aducem o precizare. În pisanie se spune, după cum am văzut, că Bogdan «nu a ajuns» să termine biserica. Termenul utilizat este «*нe cънк*». Trebuie să arătăm că E. KOZAK (*op. cit.*, p. 133) și, după exemplul său, G. BALȘ (*op. cit.*, p. 177) au tradus greșit acest termen prin «nu a putut» («*vermochte nicht*»), căci verbul *дoнkи* nu înseamnă «a putea», ci, printre altele — așa cum l-au și tradus de altfel S. FL. MARIAN (*loc. cit.*) și D. DAN (*loc. cit.*) —, «a ajunge» (a parveni să, a merge pînă la).

Traducerea lui «*нe cънк*» cu «nu a putut» nu a făcut decît să întărească în istoriografia noastră bănuiala — provocată de lungimea aparentă a duratei construcției — că Bogdan nu ar fi avut posibilitatea materială de a-și termina biserica (din lipsă de timp: I. MARINESCU, *Bogdan cel Orb*, București, 1914, p. 99—100, sau de bani: GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii romînești*, București, 1937, p. 300), ceea ce este inadmisibil pentru o epocă de înflorire atît de remarcabilă a economiei cum a fost cea de la Ștefan cel Mare la Petru Rareș.

În realitate, Bogdan a abandonat pur și simplu citoria începută. Nedorînd, se înțelege, să sublinieze în pisanie acest lucru, Ștefăniță a găsit o formulă mai elegantă, arătînd, fără explicații, că tatăl său «nu a ajuns» să termine biserica.

domnul nu a putut-o lua *decît* cu începere din anul 1522, adică din momentul în care a devenit capabil să pună în aplicare, prin măsuri concrete și pe diverse planuri — economic, politic și cultural — , politica sa de afirmare și consolidare a autorității domnești.

În concluzia tuturor celor de mai sus : biserica Sf. Nicolaie din Dorohoi, zidită de Ștefan cel Mare în 1495, a fost zugrăvită de nepotul său Ștefăniță între 1522 și 1525.



Datarea corectă a ansamblului de pictură de la Sf. Nicolaie-Dorohoi este importantă în primul rînd pentru că acest ansamblu devine veriga de legătură — singura de care dispunem — între cele două mari epoci ale picturii medievale moldovenești : epoca lui Ștefan cel Mare și cea a lui Petru Rareș³³.

Totodată, datarea frescelor de la Dorohoi aruncă — împreună cu constatările făcute mai sus cu privire la terminarea bisericii mitropolitane — o lumină interesantă asupra unei laturi necercetate pînă astăzi a personalității lui Ștefăniță. Conducător de stat neînfricat, în mijlocul unei boierimi care urmărea să-l suprimă ; lucid în politica sa de centralizare, sprijinită pe cele mai înaintate forțe sociale ; mîndru în relațiile sale cu capetele încoronate ale statelor vecine și profund patriot, tînărul voievod se arată a fi fost în același timp și un sprijinitor al artelor. Dacă moartea nu l-ar fi răpus la o vîrstă la care marele Ștefan nu ajunsese încă domn al Moldovei, este probabil că Ștefăniță ar fi rămas una dintre personalitățile cele mai reprezentative ale societății moldovenești din evul mediu.

³³ S-a crezut pînă acum (W. PODLACHA, G. BALȘ, I. D. ȘTEFĂNESCU, P. HENRY, V. VĂTĂȘIANU) că această verigă ar constitui-o ansamblul de pictură de la Părhăuți, despre care s-a afirmat că ar fi fost realizat îndată după terminarea bisericii, în iunie 1522. Alături de ansamblul de la Părhăuți a fost pus, recent, și ansamblul de

pictură interioară de la Sf. Gheorghe-Suceava, care ar fi fost executat, și el, curînd după 1522 (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 836). Vom arăta însă în două studii viitoare că biserica de la Părhăuți a fost zugrăvită în 1539—1540, iar biserica mitropolitană a Sucevei în 1534.

ÎNSEMNAȚII DESPRE SIMBOL

(CU APLICARE LA GRAFICĂ ROMÎNEASCĂ CONTEMPORANĂ)

de AMELIA PAVEL

A tunci cînd — în plin manifest realist — Courbet scria « pictura este în mod esențial o artă a concretului și nu poate consta decît în reprezentarea lucrurilor reale, care există... Un obiect abstract, invizibil sau care nu are existență nu aparține domeniului picturii », condamna oare implicit simbolul ca mijloc de expresie al artei plastice? La prima vedere, da. În perspectivă istorică, desigur nu. Ba, dimpotrivă; deschidea porțile unei concepții noi despre simbol, întrucît așeza menirea artei în « prezentarea » realului, și nu în copia lui. Chiar faptul de a declara lupta împotriva « obiectului abstract » în pictură indica cert preocupări în legătură cu problema simbolului și dorința de a abolii practicarea, epuizată de conținut, a limbajului academist, a cărui excrescență supărătoare și caracteristică devenise tocmai simbolul.

Dicționarele contemporane definesc simbolul în legătură strînsă cu termenul de « expresie » și cu termenul de « reprezentare »¹. Rezultă de aici că simbolul face și el parte din sistemele de semne care mijlocesc expresia; rămîne însă numai să cercetăm unde stă suplimentul specific, potența deosebită a simbolului față de semnul obișnuit al comunicărilor dintre oameni. Diferența este numai calitativă? Analiza făcută de Suzanne Langer tipurilor de gîndire simbolică² ajunge la concluzia că este vorba de o deosebire structurală: simbolul artistic plastic ar corespunde unui mod de gîndire « prezentațională », nediscursivă, în timp ce simbolul noțional — de toate gradele, de la cel al cuvîntului la cel științific — gîndirii discursive, care folosește abstractizări elementare, prin intermediul cărora luăm cunoștință de universul obiectelor înconjurătoare, ca și de evenimentele constituind istoria acestor obiecte. Teza presupune deci posibilitatea simbolului concret, deci a simbolizării implicite, purtată de înseși elementele caracteristice limbajului plastic: linie, culoare, lumină, volum, spațiu etc. Ea este însă combătută, pentru primejdia « realistă » pe care o reprezintă, de teoreticienii extremiști ai formalismului semantic. « Nici un fel de « semn » nu poate fi socotit în sine estetic; cu

¹ *Enciclopedia italiană*, vol. XXXI, Milano, p. 795.

² Cf. S. LANGER, *Philosophy in a new key*, Cambridge, 1942.

atît mai mult, încercarea de a izola artele plastice conturînd o categorie anume de semne estetice este în momentul de față o eroare »³. Apare evidentă aici tendința de a se elimina conținutul caracteristic al « semnelor » și deci posibilitatea de a le ierarhiza și diferenția pe baza acestui conținut concret. Dusă la consecințele ei extreme, poziția semantică față de problema simbolului rupe evoluția istorică în curs de la simbolul abstract academist la simbolul realist concret, inversînd artificial drumul către acel nou sistem de convenții și arbitrar care este universul simbolurilor abstracționiste. Se desemnează astfel necesitatea unei încercări de a delimita trăsăturile simbolului anti-realist. Căci nașterea și creșterea unei puternice arte purtătoare de mesaj, a artei care exprimă și satisface gustul estetic al unei societăți armonios și organic constituite nu se poate lipsi de instrumentul acesta al simbolului, care concentrează, potențează și iradiază înțelesul esențial al operei.

Sigur că despre o identitate între acțiunea simbolurilor folosite de culturi plastice revolute și acțiunea simbolurilor contemporane ale realismului socialist nu poate fi însă vorba, chiar dacă în multe cazuri valoarea artistică a simbolului tradițional se susținea și ea pe pîrghia solidă a unui conținut de idei ramificat în multiple forme de experiență socială și individuală.

Fiindcă nu numai conținutul experienței umane este astăzi schimbat; dar și conținutul experienței artistice. Acumulările istoriei s-au desfășurat pe ambele planuri și « reluările » de forme, de limbaje vechi pentru a exprima sensuri noi nu pot duce decît la contradicții fundamentale. Important este de aceea să se stabilească natura raporturilor dintre conținut și formă în simbolul realist contemporan. În ce măsură evoluția mijloacelor de expresie laolaltă cu schimbarea condițiilor obiective de ordin istoric oferă simbolului un alt loc în limbajul plastic, alte ecouri și alte căi de concretizare, este problema de care poate depinde accepția sensului însuși al noțiunii de simbol și aplicabilitatea lui. S-ar putea contura din acest tur de orizont, în locul vechii opoziții simbol-alergie, opoziția simbol-lemnă. Rod al gîndirii estetice idealiste, al concepției despre autonomia artei, opoziția simbol-alergie grada calitativ cele două noțiuni în favoarea simbolului, lăsîndu-i alegoriei sarcina, în genere plicticoasă, de a transmite idei, de a « învăța », în timp ce simbolului îi revenea misiunea de a concentra emoția în afara oricărei preocupări didactice.

Inacceptabilă pentru concepția estetică materialist-dialectică, această diviziune care izolează valoarea instructivă și educativă de valoarea artistică, este totuși încă folosită în limbajul curent al criticii noastre. Ea nu ține seama decît de diferențele în limitele « conținutului », nu și de mijloacele concrete de a-l transmite. Rolul simbolului plastic ca vehicul purtător în largi sfere al mesajului unei experiențe adînci, vibrante a realității, ca punte între trăirea acestei experiențe și generalizarea ei, este astfel anihilat. Autenticitatea cu care artistul stabilește raporturile dintre lumea dinafară și lumea lui intimă, exprimîndu-le în anumite cazuri prin simbol, este ignorată, universul simbolurilor și al alegoriilor devenind un univers lingvistic abstract, de sine stătător, guvernat de niște legi cunoscute numai între inițiați, nedescifrabile. De această primejdie nu scapă însă nici arta realistă contemporană întotdeauna, numai că aici problema nu se naște din nerecunoașterea misiunii educative a artei, ci din îngustarea noțiunii și sărăcirea experienței care trebuie să-i stea la

³ Cf. CH. MORRIS, *Signs, language and behaviour*, New York, 1946, p. 20.

bază. Transformarea simbolului în emblemă, în element de repertoriu gata confecționat, tipizarea la standaturi reduse a experienței de viață și artistice sînt aspectele cele mai frecvente ale unei concepții confuze despre simbol.

Unde trebuie căutat factorul determinant al simbolului realist modern în artele vizualității? Ce a intervenit din momentul în care arta poetică și arta plastică se înfrățeau, la finele secolului al XIX-lea, în mai toate țările Europei, în admirația pentru floarea rară și « misterioasă » a simbolului, pe care Mallarmé îl definea ca pe un adevărat manifest al asociației dintre pictori și poeți: « Imersiunea în concret, imaginea distilată a viselor pe care le poartă realitatea — iată ce este poezia. A desemna un lucru cu atributele lui directe înseamnă a suprima trei sferturi din valoarea poemului, care constă în bucuria de a cîștiga treptat intimitatea cu adîncurile. A face o aluzie, a sugera, în asta stă visul. Aceasta este desăvîrșita utilizare a misterului pe care-l reprezintă simbolul. A înconjura un obiect pas cu pas, în scopul de a reda o stare de spirit sau, invers, a alege un obiect și a distila din el stări de spirit posibile prin descifrări succesive? »⁴.

Inovațiile de limbaj plastic care au răscolit întreaga artă a secolului al XX-lea erau în acel moment trasate în liniile lor directoare. În această încrucișare de certitudini și poziții absolutiste, teoreticienii și practicienii simbolului aveau și ei o poziție bine determinată, dar idealul lor și-l reduceau la foarte puțin, terenul de investigație aflîndu-se în plin ireal. De aici discreditul cuvîntului simbol, pecetluit cu semnul aspirațiilor difuze către o lume supra- sau subterestră. Cu toate acestea, insistența cercetărilor în domeniul raportului artistic dintre semn și semnificație nu a rămas nici în această epocă întotdeauna numai în domeniul nebulozităților. O lozincă cum e cea a lui Odilon Redon: « A traduce emoțiile printr-un arabesc » indică intuiții interesante în problema grafologiei artistice și nu arareori unele înrudiri și corespondențe posibile surprinse de simbolisti între elementele de limbaj al formelor plastice și universul psihic uman, au servit drept punct de plecare spre o nouă și proaspătă tălmăcire a concretului, în mîna unor artiști de mare vigoare și autentic atașați de real în formele sale cele mai diverse, cum au fost Käthe Kollwitz, Van Gogh sau, în prima parte a creației sale, Brîncuși. O teoretizare a simbolului și o proclamare a lui ca « idee-forță » nu au mai fost reluate de nici unul dintre curentele care au dominat arta plastică europeană după efemera vogă a simbolismului, dar aplicarea lui implicită ar putea fi urmărită cu destul succes, mărginită însă exclusiv la o transpunere a experiențelor individuale. Abia în arta realista militantă pentru progres și libertate și în tînăra artă a realismului socialist a crescut rolul simbolului, ca dublă expresie a experienței individuale și a celei sociale.

Profuziunea de experiențe complexe ale omului de astăzi, aflat în plină educare și adaptare la un nou sistem de valori, desfășurate în imensitatea ariei spațiului vizual contemporan, face necesară în unele împrejurări folosirea unui instrument intermediar între limbaj și conținut. Nevoia « condensării » vizuale în multitudinea de imagini neierarhizate, atractive la cele mai diverse niveluri ale aspirației estetice, nevoia de a rezuma și sublinia sensurile esențiale ale mesajului plastic socialist, care trebuie cu grijă distilate din jocul multicolor și agreabil al formelor ce populează spațiul nostru vizual, conferă simbolului roluri noi și nu lipsite de importanță. Unul din ele ar fi echilibrul

⁴ ST. MALLARMÉ, *Oeuvres*, ed. Pléiade, p. 360.

pe care îl poate stabili între semnele «alfabetice» ale operei plastice și esența conținutului. «Proiectarea» eficace în conștiințe nu poate întotdeauna — îndeosebi în arta monumentală și în grafică — să fie atinsă numai prin mijloacele «redării», ale descrierii concrete a elementelor figurației, deși nu trebuie în nici un caz rezolvată prin abstractizarea acestei esențe a conținutului în lozinci, embleme, convenții. Totul depinde aici de extensiunea și elasticitatea cu care artistul intercalează simbolul în construcția operei, de faptul că îl lasă la stadiul exclusiv al semnificărilor de limbaj sau îl face să devină parte integrantă din conținut. Am putea atunci compara limbajul simbolului cu limbajul algebric, a cărui traducere în valori concrete există întotdeauna subînțeles prezentă, cel care operează cu semnele algebrice avînd fără încetare conștiința generalizării pe care o obține și a rezervei de infinite concretizări posibile. Aceasta spre deosebire de limbajul semnelor în sine abstracte ale logicii matematice, care se dezvoltă într-un univers de sine stătător, fără referire la concret, relațiile între semne și posibilul lor previzibil rămînînd în afara lui.

Rezultă de aici că marea răspundere care-i revine artistului plastic în restaurarea certitudinii vizuale a lumii exterioare, împotriva avariilor celor care socotesc că mergînd «în sensul științei» trebuie să imite abstractizările matematice, este într-un fel concentrată în modul de a rezolva problema drumului de la experiența concretă la generalizare, una din modalitățile de expresie ale acestui drum fiind tocmai simbolul. De gradul în care simbolul este alimentat cu substanța unei experiențe umane autentice și caracteristice epocii și, implicit, de măsura în care simbolul depășește astfel limita unui «semn» localizat, infiltrîndu-se difuz în expresivitatea de ansamblu a operei și ajungînd să se confunde cu însăși calitatea și eficiența ei educativă, depinde posibilitatea de a se vorbi despre un nou tip de simbol: simbolul realist. Nu trebuie să uităm însă că problema simbolului nu este o problemă în primul rînd a artistului, ci în egală măsură a privitorului. Ea este de fapt o problemă a comunicării, care presupune o colaborare, o educație a privitorului, deci a deprinderii lui de a identifica simbolurile și expresia simbolică adecvate experienței de viață contemporane, de a le cîntări acoperirea, retrăindu-și prin ele, la un nivel mai adînc și mai obiectiv, viața personală și capacitatea de cunoaștere. Familiarizarea aceasta cu un limbaj nou de forme rezumative ale unor conținuturi noi ideologice și sufletești ar putea fi asemănată cu familiarizarea treptată care se produce în inovațiile limbii; fără experiența concretă concomitentă a conținutului noilor termeni lexicali și a conținutului momentului social respectiv, creșterea limbii ar echivala cu transformarea ei artificială într-un jargon⁵.

Aptitudinea de a inventa și adecva simboluri, adică, în sens mai larg, de a condensa și ordona experiența realului în raport cu mersul lui în timp, echivalează, în cele din urmă, cu aptitudinea și forța de a conferi expresiei artistice stil. Fiindcă nu orice element al transcrierii artistice în care se oglindește realul poate fi generator de «stil», ci numai elementele condensatoare, de potențare expresivă definesc stilul. De aceea și este atît de riscantă încercarea de a contura, încă de pe parcursul constituirii lor, trăsăturile a ceea ce se numește stil contemporan, recunoscîndu-i pecetea în orice factor de limbaj plastic, nu întotdeauna încheșat în categorii strict identificabile. Numai arti-

⁵ Cf. F. H. GOMBRICH, *Art and illusion*, ed. a 2-a, Londra, Phaidon Press, 1962, p. 274.

cularea expresivă a acestor factori, în anume contexte plastice, ajunge să devină reprezentativă pentru un stil. Îndeosebi în arta monumentală și în grafică, prin însuși felul în care aceste două genuri la două extreme opuse își construiesc spațiul vizual în vederea unei destinații educative, asemenea contexte devin propice expresiei condensate și transmiterii comunicării cu ajutorul simbolurilor.

Ne vom opri asupra graficii, a cărei dezvoltare impetuoasă în arta noastră contemporană, ca de altfel în toată arta realismului socialist, indică din ce în ce mai mult, în toată diversitatea subgenurilor care o constituie, tendința către expresia simbolică în formele cele mai realizate : nu către expresia simbolică în înțelesul vechi, al transcrierii indirecte printr-un sistem de embleme convenționale, ci către expresia simbolică implicită, a transfigurării elementelor materiale plastice prin idei și emoție. Cercetînd această problemă, nu putem să nu avem în centrul atenției în primul rînd caracterul etic-didactic — în cel mai bun și larg înțeles al cuvîntului — pe care l-a avut și îl are grafica în formele ei specifice, definitorii. Nicăieri ca în grafică împletirea dintre experiența individuală și experiența socială imediată nu apare mai lizibilă; inadaptabilă « monumentalului », care transpune în vaste sinteze, prin ele însele purtătoare de simboluri, datele experienței sociale, grafica își oferă spațiul caracteristic pentru a consemna în agitate sau stăpînite detalii scrisul expresiv al meandrelor experiențelor de viață înseși. De aici, desigur, alte legități interne în problema transcrierii directe sau simbolice a realului, alte moduri de a governa mijloacele de expresie și de a menține echilibrul raporturilor lor cu conținutul. Opera de grafică reprezintă « răspunsul imediat », prompt al artistului la desfășurările sociale, în cursul ei obișnuit sau în momentele ei solemne. Ea presupune deci la artistul care o practică o disponibilitate interioară permanentă, un mod de a-și păstra experiențele la îndemînă care să-i permită, ca unui medic « de gardă », intervenția rapidă ori de cîte ori este nevoie. Această continuă a percepție în stare de veghe influențează direct materia « scrisă », care capătă, o dată cu posibilitățile expresive ale transcrierii spontane, forța de a generaliza trăirea intimă a faptului social.

Căci oricare ar fi natura graficii practice și tipul vizual căruia un grafician îi aparține, adică indiferent de faptul că este vorba de grafică în culori sau, chiar tradusă în alb-negru, de o viziune picturală a graficii, elementul ei fundamental, esențial rămîne linia, ductul. De la linie trebuie să plece, ca din tulpina unui arbore genealogic, încercările de a înțelege personalitatea artistică a graficianului și mesajul adînc și autentic al operei. Măsura în care o unitate expresivă a ductului liniar, indiferent de formele lui variate, poate fi urmărită și o armonie interioară poate fi stabilită indică și măsura în care simbolul grafic implicit este originar, autentic, eficace.

O examinare atentă din acest punct de vedere a istoriei graficii românești elucidează într-un mod foarte semnificativ capacitatea de expresivitate simbolică a elementelor de limbaj grafic, mai bine zis felul în care se observă folosirea simbolului propriu-zis, de conținut condensat, în tot contextul expresiv al limbajului grafic. Vom constata, de la grafica datînd din mijlocul secolului al XIX-lea pînă la cea din preajma Eliberării, o evoluție de la accentul dominant al simbolului prin datele conținutului, către cel lăsat în voia, nepremeditată, a expresivității liniei. După 1944, în mod brusc, se poate înregistra iarăși o abundență a simbolului explicit.

Care sînt genurile de grafică unde apare mai frecvent simbolul? În primul rînd grafica militantă, desigur. Vehicul al unor conținuturi de idei precis conturate — uneori traducere directă a unor asemenea idei — grafica militantă, pentru a nu cădea în narativitate, găsește resurse bogate în instrumentația simbolizărilor. De asemenea, ilustrația de carte sau de presă, în special în imaginile cu rol de frontispiciu, a recurs la simbol. Aici a jucat un destul de mare rol, în perioada situată între ultimii ani ai secolului al XIX-lea și primul deceniu al secolului al XX-lea, influența *Jugendstil*-ului münchenez, propagator entuziast al simbolului în ilustrația de carte, dar al unui tip de simbol antirealist, care evadează din experiență în loc de a porni de la ea. Totuși, întîlnim în această perioadă și grafică de șevalet purtătoare de simboluri: în cea născută fie din înîrîurirea artei militante, fie din a simbolismului de origine müncheneză. Păstrat în cea mai mare măsură în grafica militantă pentru ideile progresiste, simbolul grafic în perioada dintre cele două războaie a fost aplicat cu unele succese în gravură. În gravura destinată ilustrației de carte sau în cea cu ecouri literare — nu rară în această epocă — pot fi identificate simboluri care tind a deveni « insigne » decorative ale compoziției grafice. Sub acest aspect, este netă diferența dintre perpetuarea tradiției simbolului născut din însuși conținutul operei, vizibilă în grafica militantă, și grafica cealaltă, dominată de simbolul cu caracter decorativ. Există, într-adevăr, în tradiția simbolului graficii militante romînești cîteva elemente care, fără a fi în exclusivitate naționale, au devenit, prin frecvența, consecvența, varietatea și specificul aplicării, într-adevăr caracteristic naționale. Unul din aceste elemente este, de pildă, simbolul « personajului tipic », care revine ca o semnalizare, uneori integrat cu un rol bine definit în subiectul imaginii, alteori doar spre a îndrepta ori a menține atenția privitorului într-o atmosferă combativă. De la Dembițchi la Iser, de la Mantu la Ressu, Tonitza, Dragoș și Anestin, Nicolae Cristea și Dobrian, această figurare, prin fizionomia umană a unor idei generale precis îndrumate către o țintă practică — satirizarea, acțiunea condamnatoare — este prezentă, la un grad mai mare sau mai mic de expresivitate. Mai individualizată, portretistic vorbind, la desinatori ca Dembițchi sau Iser, cu o mai acută tendință spre tipizare și decorativizare la Tonitza și la ceilalți caricaturiști dintre cele două războaie, figurile cu caracter de simbol oferă un mijloc de generalizare nu numai prin transpunerea aluzivă de la concret la general, dar prin însăși evocarea directă a experienței de viață din care generalizarea respectivă s-a alimentat.

Un alt element este notația de peisaj, intercalată cu scopul de a sublinia și dirija expresivitatea sensului militant al imaginii. Și un procedeu și celălalt ar putea constitui un sugestiv izvor de învățăminte pentru graficienii noștri contemporani. Aceasta cu atît mai mult, cu cît asemenea tipuri de simbol concentrează la un loc ambele căi de expresie indirectă: cele derivînd din factori ai conținutului și cele derivînd din elemente de limbaj. Cercetarea « scrierii » în componenta ei principală — linia — , dar și mediul ei de desfășurare — structura spațială și distribuirea luminozității, eventual mediul coloristic — , ar putea duce atît la clarificarea datelor stilului personal al artistului studiat, cît și la unele elucidări privitoare la unități stilistice mai cuprinzătoare: ale perioadei, ale epocii sau ale unui grup național. Să nu uităm că problema raportului stil-expresie individuală în grafică nu poate evita elementul « spontaneității expresive » proprii bazei acestui gen: desenul. Revelația « caracterologică » a liniei este mai autentică și mai directă decît a oricărui

alt semn de limbaj plastic. În linie rămâne acumulat gestul fizic, la rîndul lui determinat de nenumărate și complexe acumulări, din care nu lipsește tipul de experiență socială a artistului respectiv. Nu este ignorat faptul că, privită de la o anumite distanță în timp, grafia curentă a unei epoci, « scrisul » ei are anume trăsături comune, un aer de familie. Cu atît mai mult, în trăsătura desenului — gest creator — pecetea stilistică va apărea vizibilă, presupunînd sensuri în adîncime și, prin urmare, puțînd căpăta un caracter simbolic.

Problemele devin însă dintr-odată și mai complexe, deși mai limpezi într-un fel, după Eliberare. Acum — trebuie accentuat că acest « acum » nu are un înțeles temporal limitat, ci se întinde pe toate etapele parcurse de grafica romînească din 1944 pînă astăzi intervine o schimbare esențială.

Proiectarea de sensuri în simbol nu se mai desfășoară anarhic și singularizat, în interiorul unor universuri artistice fărîmițate. Pe măsură ce o nouă concepție despre viață și noi idealuri etice și artistice sînt asimilate, se conturează un nou traiect al drumului de la experiența socială și individuală la expresie, o nouă formă de a aspira către stil. Se constituie, ca semn al unității de gîndire și convingeri, un univers de simboluri obiective, la care artistul, ca și consumatorul de artă, aderă pe temeiurile unei experiențe de viață socială comună și de credințe comune, unanim recunoscute și acceptate. Aceste simboluri organic crescute din contactul cu viața, dar dintr-un contact lucid și conștient de finalitatea lui, nu se transformă niciodată în embleme atîta vreme cît își menține căldura cuptorului uman în care s-au maturizat. De aceea nu trebuie respinsă net, ci doar acceptată condiționat ideea unui repertoriu de simboluri mereu deschis. Orice cultură autentică își sprijină pe un repertoriu de simboluri capacitatea de a demonstra valorile ei cele mai de preț. Ceea ce importă pentru cultura realist-socialistă este ca un astfel de repertoriu să devină unul din mijloacele de difuzare educativă pe plan artistic și uman, prin jalonarea și fixarea cîtorva valori esențiale, nepuizabil fond de rezistență al artei cu caracter popular. « Fixare » nu echivalează însă, nu poate să echivaleze, cu « înghețare ». Circuitul care se stabilește între intenția de reprezentare a modelului concret, stilizarea succesivă a imaginii și forța de a simboliza, raporturile care se încheagă între fondul de idei și sentimente vii în operă și formele ornamentale cele mai adecvate către care acest fond aspiră sînt garanțiile oferite de artistul realist împotriva primejdiilor schematizării și ale formalismului — emblematic sau de orice altă natură.

Un domeniu în care apariția unui repertoriu de simboluri a jucat de la început un rol important și constructiv a fost afișul. Caracterul « ocazional », festiv, legat de mari evenimente sau aniversări, de acțiuni de vast răsunet politic-social, a făcut desigur necesar acel limbaj concentrat, frapant și simplificat și accesibil totodată, în raport cu care simbolul se prezenta ca un excelent instrument de lucru. Dar acesta nu este singurul înțeles care poate fi atribuit dezvoltării simbolului în afiș, deși este înțelesul specific genului de grafică respectiv. Secera și ciocanul, spicul de grîu, tractorul, coșul de fabrică, buchetul de flori, figura muncitorului sau a țăranului energic, optimist, hotărît au fost, în primele ceasuri ale existenței tinerei arte romînești pe drumul socialismului, nu numai expresia rezumată, sinteza unei arzătoare experiențe de viață de decenii sau veacuri, ci au devenit îndrumătoarele experiențelor de viitor semnalizatoare, faruri luminoase care descuie imaginația, trezesc încredere și nădejdi.

De interpretarea și contextul imaginii în care graficianul a așezat simbolul depinde însă forța acestuia de a acționa și de a emoționa. Nu în sine repetarea simbolului duce la uscăciune și la schemă, ci faptul de a prelua fără retrăire proprie semnele expresive ale marilor idei care ne domină epoca. De aici s-au născut frecvente confuzii în apreciere: judecându-se pe drept cuvânt ca deficitară și ineficiente unele afișe din perioada 1950—1954, vina a fost aruncată pe însuși procedeul simbolizării, cerându-se afișului și chiar graficii de șevalet ceea ce nici nu era sarcina lor să ofere: detalieri și individualizări care încărcău inutil imaginea și îngreuiău transmiterea sensurilor. De fapt, sărăcia expresivă nu venea întotdeauna de la metodă, ci de la lipsa de aplecare afectivă și intelectuală a artistului asupra temei alese.

De la tratări de acest fel, superficiale și reci, fără acel simț al grandoarei și al festivului indispensabil oricărei arte care trăiește prin conținut, s-a ajuns ca și în grafica de șevalet, care a preluat de la afiș unele din simbolurile cele mai tipice, la primejdiile stereotipiei, la acea impresie de soluție facilă, de expedient menit să înlocuiască interpretarea adâncă, multilaterală, personală a subiectului.

În grafica de șevalet — fie desen, fie gravură — problemele acestea s-au îndreptat însă în altă direcție. Din preocupările pentru o decorativitate a graficii s-a născut la un moment dat « colorismul », care transforma grafica noastră într-un hibrid succedaneu al picturii. Dar s-a născut și o tendință sănătoasă: aceea de a căuta o decorativitate specifică graficii, de a dezvolta ornamentul expresiv dinăuntrul posibilităților ei proprii, fără a recurge la factori de ordin exterior. Este ceea ce au încercat și, în multe lucrări, au reușit într-adevăr, V. Kazar, Paul Erdös, Marcel Chirnoagă, Gh. Boșan, Cornelia Daneș, Octav Grigorescu, pentru a nu cita decât pe câțiva dintre cei care s-au străduit pe această cale. În cele mai interesante dintre operele lor se poate observa prezența unor « indici » cu forță simbolică, puternici condensatori ai unor conținuturi de idei și, în același timp, cu un rol neînlocuibil în construcția ornamental-decorativă a compoziției grafice. În cazul lor, identificarea elementelor de repertoriu este mai dificilă, ba chiar aproape imposibilă. Repertoriul lor se constituie din cele mai acute și caracteristice trăsături ale fiecărei opere, astfel că atunci când examinăm în ansamblul ei creația unor artiști ca Erdös, Kazar ori Chirnoagă ajungem să descifrăm cu satisfacție artistică existența unui univers de simboluri persistente, armonios structurate, de conținut « intrinsec »; un « univers de valori simbolice »⁶ individual caracterizate, dar general valabile.

O unealtă de lucru, o sugestie peisagistică, un gest, un obiect din viața de toate zilele, un chip omenesc cumulează funcția reprezentativă cu funcția ornamentală. Prin acest cumul, născător de « stil », capătă relief personalitatea artistului, capătă un timbru unic, se imprimă cu anume semnificații în memoria privitorilor. Expresivitatea se concentrează în unități al căror drum imaginația privitorului îl va reface, evocând faptele de viață de la care au pornit, completându-le și integrându-le armonios în propria-i experiență de viață. Nu pot fi de aceea judecate pripit asemenea încercări ale unor artiști și nici calificate, în orice condiții, drept « ermetisme », ci, de la caz la caz, analizate. O cercetare de amănunt ar putea ajunge la o coordonare și evaluare a iconografiei simbolurilor în grafica românească contemporană în diferitele

⁶ E. PANOFKY, *Iconography and Iconology*, in *Meaning in the visual arts*, New York, 1955, p. 40.

ei etape, de la 1944 încoace. Lucrul ar putea duce la unele elucidări în problema categorisirii stilurilor ei, în cadrul diverselor subgenuri. În raport cu o asemenea împărțire pe categorii, evaluarea rolurilor pe care le joacă simbolul în grafica festivă și de ceremonial, în grafica de carte, în caricatură ori în grafica de șevalet, unde problema decorativității capătă aspecte specifice, ar însemna totodată constatarea plurivalențelor tratării simbolice în arta realistă. Complexitatea realului, și încă a realului contemporaneității, ne obligă să medităm la toate mijloacele care, prin artă, ne-ar îngădui să-l investigăm mai complet și să-l exprimăm mai adânc.

O SCULPTURĂ DE ARTĂ POPULARĂ ÎN LEMN DIN 1820

De curind ne-a fost pus la dispoziție un tipar săpat în lemn și servind la imprimat prescurile, tipar numit pistornic¹.

Este rotund (diametrul 98 mm), săpat în adâncime și lucrat dintr-o bucată, din lemn de măr². În cimp, imaginea unei biserici spre dreapta, văzută lateral și avînd trei turlă: cîte una, paralelipipedică, la extremități; a treia, boltită, la mijloc. Fiecare turlă se încheie sus cu cîte o cruce prevăzută cu un *suppedaneum*; crucea de la turla din mijloc este mult mai mare decît celelalte două, de formă patriarhală și acostată la dreapta de un soare, la stînga de o lună, amîndouă aceste reprezentări fiind personificate. În față, biserica începe printr-un pridvor, înfățișat printr-un peristil lateral din trei coloane rotunde, stilizate, cu un briu median, iar perețele lateral al bisericii, singurul vizibil, este străpuns de patru ferestre dreptunghiulare, avînd între ele cîte un motiv decorativ triunghiular identic, iar sub cornișă un motiv decorativ semicilindric, vertical și continuu, care este repetat în același fel și de-a lungul temeliei bisericii. Acoperișul bisericii este din șindrilă triunghiulară. În fața pridvorului, un brad subțire, elegant și înalt,

asemănător unui chiparos; unul similar în spatele altarului.

Pe marginea pistornicului, de jur împrejur, un motiv decorativ triunghiular cu vîrf înăuntru; apoi, între două cercuri liniare, legenda: + ПѢИѢ: ДѢЛѢИѢ: ДѢВѢЩЕЖѢИѢ: СѢИѢСА: КѢЖ: ПѢЖ: ТѢЛѢЖИѢ: ХРАМ: СѢИѢТ: ТРОИЦѢ: 1820 < ПѢИѢ: ДѢЛѢИѢ: ДѢВѢЩЕЖѢИѢ: СѢИѢСА: КѢЖ: ПѢЖ: ТѢЛѢЖИѢ: ХРАМѢ: СѢИѢТА: ТРОИЦѢ: 1820 = + ПĂINEA: DE LITIE: DE OPȘTEJĂTIE: SCHITUL: CHEIA: PLAIUL: TELEAJĂN: HRAMUL: SFĂNTA: TROIȚĂ: 1820>.

Rondela tiparului, înaltă de 50 mm, cu mîner cu tot, se termină printr-o toartă care merge dintr-o margine în alta și este prevăzută, în partea de sus, cu o gaură pentru petrecut o sfoară de atîrnat. La baza torții, pe dosul rondelii, este săpat, pe o parte, data de an, 1820, iar pe cealaltă: : cu : ДѢВѢЩЕЖѢИѢ: < : СТАРЕЦ : Д[Ѣ]ВѢЩЕЖѢИѢ: = STAREȚ D[Ѣ]OMITHIAN:>.

În ambele inscripții — legendă și mîner — constatăm unele greșeli de gravare. Astfel, în primul text, sînt greșite: ж în loc de ѡ (la cuvîntul CHEIA), și ѡ în loc de ѡ (la cuvîntul SFĂNTA). La al doilea text, iarăși ж în loc de ѡ, precum și un ѡ de prisos, amîndouă greșelile la numele starețului, care trebuie citit

¹ Cu variantele: pistolnic, pristolnic, pris-cornic (Dicționarul limbii romîne literare contemporane, vol. III, București, Edit. Acad. R.P.R., 1957, sub voce; H. TIKTIN, Rumänisch-deutsches Wörterbuch, sub voce; I.-A. CANDREA și

GH. ADAMESCU, Dicționarul enciclopedic ilustrat..., sub voce).

² Pistornicele, de obicei lucrate în lemn, foarte rar în piatră, sînt mici și dreptunghiulare; vezi reprezentări la I.-A. CANDREA și GH. ADAMESCU, op. cit., sub voce.

DOMITIAN, lectură confirmată și de semnătura DOMITIE, pusă pe o scrisoare din 15 septembrie 1821³. Semnalăm, totodată, prezența unui I îmbinat cu M și a unui N final suprascris la numele aceluiași stareț, gravat pe dosul rondelei.

de mai sus nu se cunosc și, chiar de vor mai fi existind, nu sînt publicate. El servea la confecționarea prescurilor aduse ca ofrandă de credincioși. Așezată într-un loc muntos, înalt, depărtat de drumurile mai umblate și nepopulat (în



Fig. 1. Pistornicul mănăstirii Cheia din 1820: rondela sigilară. Foto N. Ionescu.

Adăugăm că pistornicul, încă în destul de bună stare de conservare, deși ros pe la margine și străpuns pe ici, pe colo de cari, a fost întrebuințat fără întrerupere pînă în zilele noastre și a aparținut mănăstirii Cheia de pe apa Teleajenului (Prahova).

Din cercetările întreprinse reiese cu certitudine că pistornice de felul celui

1820), mănăstirea Cheia era în primul rînd un loc de popas pentru mocanii ce veneau cu turmele de oi de peste munte, din Transilvania, trecînd spre Bărăgan și spre pășunile grase și sărate ale Dobrogei, sau se întorceau de acolo la Săcele. Și pentru că, în afară de călugării și argații mănăstirii, alți locuitori statornici nu se mai aflau pe acele mele-

³ Scrisoare către un « arhon paharnic » nenumit (Acad. R.P.R., CXLIX 216).

guri, tot mănăstirea trebuia să pregătească, din proviziile de făină și cu mijloace proprii, prescurile-ofrandă. De aici prezența imaginii bisericii, drept emblemă, și a textului amintit pe pistornic, acesta aparținând mănăstirii.

doi personaje domnești (sau, mai târziu, sf. Constantin și Elena), însoțite la dreapta și la stînga de soare și de lună, amîndouă acestea personificate, iar de jur împrejur, pe margine, textul legendei: invocația simbolică (sau: cruce-ajută =), apela-



Fig. 2. — Pistornicul mănăstirii Cheia din 1820: dosul rondelii, cu toarta și cele două inscripții.
Foto N. Ionescu.

Observăm că, în felul în care este realizat, pistornicul de față arată că autorul lui s-a inspirat îndeaproape de la sigiliul domnesc mare al Țării Românești, sigiliu pe care meșterul pistornicului a putut să-l cunoască aplicat cu tuș roșu pe vreun act domnesc. Se știe că sigiliul domnesc mare putea avea un diametru între 7 și 11 cm, în cîmp o emblemă:

titul tiparului sigilar (pecete, sigiliu etc.), numele titularului, precedat de formula de devoțiune (din mila lui Dumnezeu) și urmat de titlu și calitate (voievod și domn), numele țării, uneori și data suirii în scaun⁴. Studiind comparativ textul legendei pistornicului și specificările sigilare de mai sus, constatăm că autorul tiparului a adaptat caracteristicile sigiliului

⁴ EMIL VÎRTOȘU, *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești*, în *Documente privind istoria*

Romîniei, Introducere, vol. II, București, Edit. Acad. R.P.R., 1956, p. 337–338.

domnesc mare la specificul funcțional religios, căruia avea să-i servească pistornicul, și din aceasta a rezultat un adevărat sigiliu mare în lemn, evident destinat cultului.

Constatăm că tiparul este întocmit cu multă grijă și, în același timp, cu o știință și un gust remarcabile în tot ceea ce privește punerea în pagină și echilibrarea ansamblului: emblema, textul legendei și motivele decorative, volumele și spațiile, toate armonios proporționate, într-o compoziție realizată cu finețe și eleganță. Autorul, un adevărat artist, a folosit în principal un motiv decorativ simplu și foarte obișnuit în arta populară în lemn: un triunghi echilateral, pe care l-a așezat cu vârful spre interiorul tiparului și căruia i-a dat în ansamblu drept rol tocmai delimitarea acestui tipar. Acest element specific artei populare reapare fragmentar în cîmpul sigilar, îndeplinind și aici aceeași funcțiune de limitare, dar și de rapel, totul avînd drept scop mai înalt încadrarea emblemei centrale (imaginea bisericii) și scoaterea ei în relief. De asemenea, schițarea expresivă a celor trei turle, diferențierea reușită a primelor două de cea din mijloc; insistența în a reprezenta acoperișul din șindrilă al corpului bisericii; precizarea plină de finețe a peristilului de la intrare, ca și adăugarea celor doi brazi zvelți care încadrează clădirea masivă a bisericii, dîndu-i elansare, dovedesc că viziunea artistică a ținut îndeaproape seama de realitatea inspiratoare, arătînd totodată și siguranță în execuție, deși pentru aceasta meșterul a avut la îndemînă numai tehnica simplă a custurii. De aici rezultă și convingerea pe care ne-o însuflă că reprezentarea emblemei de pe pistornic are nu numai o valoare artistică, dar și una documentară, înfățișîndu-ne biserica mănăstirii Cheia așa cum era și în realitate înainte de focul care a nimicit-o cu puțin înainte de anul 1835.

Cine poate fi meșterul care a lucrat acest pistornic? Nici o semnătură, nici o inițială nicăieri. Nimic! Deoarece prezența numelui stareșului Domitian pe dosul rondelei, la rădăcina toartei, însoțit de data 1820, este — considerăm noi —

menită numai să arate momentul cînd a fost lucrat pistornicul: în ce an și în timpul căruia stareș. Cu atît mai mult cu cît aceeași dată (1820) se regăsește și în legendă. Altfel nu s-ar putea înțelege motivul creșterii greșite a propriului nume de către stareș (dacă tot acesta ar fi și meșterul) cu un **T** de prisos. Iar judecînd după scrisoarea autografă din 1821 amintită mai înainte nu pare ca stareșul Domitian sau — obișnuit — Domitie să fi avut și calități artistice.

Orientîndu-ne după corectitudinea și, mai ales, după degajarea cu care este realizat textul legendei sigilare, la care este tăiată o majusculă simplă, clară și neșovăitoare, după faptul că este întrebuițată scrierea capitală și nu scrierea cursivă practică în deceniul al doilea al secolului al XIX-lea, trebuie să admitem că meșterul respectiv avea destul de multă știință de carte pentru vremea aceea. Nu vedem deci ca autor pe vreun meșter lemnar de țară, obișnuit prea puțin să lucreze cu alfabetul chirilic. De aceea pare mai probabil ca meșterul să fi fost chiar un călugăr cu îndeajunsă știință de carte chirilică, pe de o parte, cu timp mult la îndemînă pentru un lucru migălos ca acesta, pe de alta, dar, totodată, înzestrat și cu calitățile artistice și tehnice necesare.

Iar felul în care este tăiată în primul rînd cifra 1 din inscripția de pe dosul rondelei (în data 1820) ne amintește felul în care, dincolo de munți, îndeosebi la Săcele, apare pe frontoanele caselor țărănești aceeași cifră în data de zidire.

Din nefericire, nici tradiția mănăstirii, nici alte lucrări din regiune nu vin să ne aducă vreo precizare în nici un sens, astfel că autorul rămîne deocamdată necunoscut.

Reținem însă constatarea că ne aflăm în fața unei remarcabile lucrări de artă populară, făurită, probabil, pe Valea Teleajenului și posedînd o dată certă. Și nădăjduim că rîndurile de față vor prilejui scoaterea la lumină și a altor valoroase lucrări în lemn din aceeași regiune, încă necunoscute, spre a adînci astfel cunoașterea patrimoniului de artă populară al țării.

EMIL VÎRTOSU

UN SCULPTOR ÎN LEMN DIN SECOLUL AL XVI-LEA: MAISTORUL DOSOFTEI

Fată de numărul mare de obiecte de artă ce ni s-a păstrat din epoca feudală, acela al numelor cunoscute de meșteri creatori ai acestor opere este, fără îndoială, deosebit de redus. Dacă pe diferitele obiecte întâlnim adesea și la loc de cinste numele ctitorilor sau donatorilor — voievozi, mari demnitari, boieri mai de seamă sau mai mărunți — neînsemnatul «maistor» ni l-a lăsat doar arareori pe al său, și chiar atunci, amintit în locuri ascunse, greu de dibuit. Cu toate acestea, a ști numele și originea acestor atît de modești meșteri — zugravi, cioplitori în piatră sau lemn, argintari și alții — este de o deosebită însemnătate pentru determinarea trăsăturilor naționale sau străine ale operelor de artă de tip bizantin, opere totdeauna legate de un canon iconografic, același pentru întreg răsăritul ortodox.

Cunoașterea numelui unui sculptor în lemn ne va apărea deci cu atît mai prețioasă, cu cît arta sculpturii lemnului constituie de veacuri una dintre expresiile cele mai caracteristice și mai tradiționale ale viziunii artistice a țaranului român. Este știut că de sub veșmîntul religios ce învăluie cea mai mare parte a operelor de artă feudală, de dincolo de canonul iconografic, singurul ușor sesizabil la prima aruncătură de ochi, pentru cercetătorul atent străbat — și nu o dată cu mare vigoare — dovezi ale simțului de observație al artistului care îmbină, în amănunte grăitoare, canonul cu viziunea de artă specifică poporului.

Opera «maistorului Dosoftei», de care ne vom ocupa mai jos, vădește din plin această îmbinare organică între tradiția iconografică și realitatea vie, așa cum a fost ea văzută și transpusă într-o operă de sculptură deosebit de meșteșugită, de către un meșter român de la mijlocul veacului al XVI-lea. Ea constituie unul

dintre cele mai vechi exemple cunoscute la noi de depășire a canonului bizantin, pe de o parte prin introducerea unor elemente autohtone, fie ele de origine cultă, fie de origine populară, și pe de alta printr-o interpretare personală a anumitor teme tradiționale sau prin adăugirea altora, pe de-a întregul noi, legate de viața mănăstirească a Moldovei acelor vremuri.

★

În colecțiile Muzeului de artă al R.P.R. din București se găsește¹ o cruce dăruită în 1561 mănăstirii Slatina de către boierul moldovean Matei Crăciun, postelnic. Ferecătura de argint aurit, lucrată în filigran și emailată, poartă pe minier numele donatorului și data donației, fapt ce ne permite să fixăm aproximativ și data cînd crucea a fost sculptată.

«Această cruce a făcut-o pan Matei Crăciun postelnicul și cneaghina lui Maria în anul 7069 <— 1561>, iulie 5»².

Pe talpa minerului este gravat un scut, avînd în mijloc litera K (oare Crăciun?)³. Din aceste date s-ar putea trage concluzia că opera de care ne ocupăm a fost executată înainte de data cînd ea a căpătat îmbrăcămîntea în argint.

Inscripția care ne indică numele meșterului sculptor se găsește amestecată printre inscripțiile liturgice: de aceea nu a putut fi remarcată pînă în prezent. Ea se află deasupra scenelor care formează centrul geometric al crucii, pe avers și pe revers, pe un plan mai ridicat al lemnului, rezervat în acest scop, și sună astfel: «Eu, Dosoftei maistor, de fel din mănăstirea Putna» (**азъ Дософтин маистор происходникъ Пѣткѣи мѣнѣстѣриѣ**). Acestea sînt singurele date privitoare la acest meșter — poate călugăr — din marele centru cultural al Moldovei, ctitorie și grozniță a lui Ștefan cel Mare, considerată indeobște

secțiunea ecleziastică, București, 1911, p. 35-36, fig. 14.

³ Nu credem că această literă este semnul meșterului argintar, căci dimensiunile și încădrarea într-un scut arată o însemnătate ce nu poate fi dată acestuia. Numele argintarului ar putea fi cel zgîriat pe fața interioară a uneia din plăcile brațului superior (ица).

⁴ Greșit săpat ах pentru аз.

¹ Inv. spec. nr. 438. A fost evacuată în 1917 în Rusia, de unde a revenit în 1956 cu un întreg tezaur de obiecte de artă. Afară de aceasta, muzeul mai are o altă cruce de la mănăstirea Slatina, dăruită de Alexandru Lăpușneanu în 1558. Are aceeași ferecătură ca și cea din 1561, dar sculptura este executată de un alt meșter.

² Textul slav la Sp. CEGĂNEANU, *Obiecte bisericești — Muzeul național de antichități*

a-și fi pierdut în secolul al XVI-lea, însemnătatea ca centru artistic. Originalitatea și caracterul artistic al operei maitorului Dosoftei infirmă această aparență și arată, dimpotrivă, cât de vie era încă viața culturală a mănăstirii Putna.

Crucea este lucrată dintr-o singură bucată de lemn de păr⁵, înaltă de 43,5 cm și lată de 19 cm; are trei brațe transversale paralele, cel mijlociu fiind mai mare decât celelalte două⁶. Dimensiunile o rânduiesc între crucile mari de procesiune. Pe margini se ridică o dublă bordură, care spre scenele din interior se rotunjește, formînd un chenar ornamentat cu mici creștături oblice.

Spațiul astfel delimitat, avînd suprafața mai joasă decât marginea înaltă din jur⁷, a fost împărțit în porțiuni inegale: pe fiecare braț mai scurt sînt, de ambele părți, cîte trei scene, iar pe brațul cel mare cîte cinci scene: între brațe, pe verticală, sînt încă cinci scene. Astfel, întreaga suprafață cuprinde 32 de reprezentări, 16 pe avers și 16 pe revers. Deasupra fiecăreia dintre aceste scene se află sculptat în relief textul slav, indicînd pe scurt cuprinsul iconografic. Scenele sînt despărțite între ele prin spații libere și elemente de arhitectură cuprinse în compoziție: obișnuitele chenare în relief în formă de vrejuri șerpuitoare sau formate din colonete desprinse complet de fond, întilnite de obicei la marile cruci de procesiune din secolele al XV-lea și al XVI-lea, lipsesc aici. Această particularitate singularizează piesa de față și genul de lucru al meșterului.

Din punct de vedere iconografic, 24 dintre scene reprezintă momentele cele mai importante ale Evangheliei, cele statornicite de canoane pentru pictura murală. Alte 12 scene reprezintă sărbători sau sfinți, dintre care unele mai apar pe cruci, sau sînt chiar unice⁸.

În ordinea lor de sus în jos și de la stînga spre dreapta, scenele reprezentate sînt următoarele:

Pe o parte, începînd de sus:

1. « *Iisus Pantocrator* » (Пантократор) cu brațele întinse în jos și înconjurat de

serafimi, într-o viziune puțin obișnuită. Medalionul triplu din mijloc este dublat sus și jos de arcuri, ca un fel de curcubeu dublu al cercului central.

Pe primul braț:

2. « *Intrarea în biserică a Fecioarei Maria* » (Въведение Богородицы) în reprezentarea clasică: părinții și copila stau în fața preotului, care se apleacă spre ea; cortegiul este doar sugerat prin prezența a două fete cu luminări în mîini; în spatele preotului apare Maica Domnului pe un tron foarte înalt, acoperit cu baldachin, spre care coboară din cer, cu brațele întinse, un înger căruia îi lipsesc aripile.

3. « *Bunavestire* » (Възвестие) : Fecioara în picioare, cu mîinile întinse înainte; în stînga, îngerul cu toiag lung terminat cu o floare. Toată scena se desprinde de pe un fond de complicate arhitecturi, închipuind interiorul unei cetăți.

4. « *Nașterea Fecioarei Maria* » (Рождество Богородицы) este plină de animație; artistul a căutat să înfățișeze, cu grație și sentiment, ajutorarea lăuzei, scăldarea copilului și prezentarea lui Ioachim.

La intersecția brațului superior al crucii cu trunchiul ei, într-un spațiu mai amplu, se află:

5. « *Nașterea Domnului* » (Рождество Христова). Scena are o compoziție obișnuită în iconografia romînească: partea inferioară și mijlocul scenei, foarte reliefate, înfățișează un munte cu două vîrfuri, acoperit în dreapta cu palmieri; în mijloc este săpată peștera, în care stă culcată fecioara și, lingă ea, pruncul. Asupra acestuia stau aplecați asinul și boul; sus, un nimb din care coboară, ca o săgeată, o rază ce pătrunde în peșteră. În jur, pe laturile scenei, sînt: sus doi îngeri, în stînga cei trei magi cu daruri, jos Iosif vorbind cu un cioban bătrîn, iar în dreapta cîteva oi. Lipsesc unele amănunte obișnuite (ciobanul cu fluerul, scăldarea noului născut).

Pe brațul mare sînt cinci scene:

6. « *Evanghelistul Ioan* » (Иван Евангелист) pe un fond de arhitecturi;

⁵ Un braț a fost rupt și lipit ulterior. Grosimea lemnului este de 3 cm, iar lungimea pe verticală de 43,5 cm (fără miner).

⁶ Brațul de sus și de jos au lungimea de 13,3 cm și sînt așezate la distanța de 5 cm de la capete: brațul mijlociu are 19 cm și se află la 5 cm de primul și la 9,6 cm de al treilea. Lățimea brațelor și a părții verticale variază între 5,7 cm și 6,3 cm.

⁷ Față de partea sculptată este înaltă de 7 mm și pe o față, și pe cealaltă.

⁸ Astfel sînt: « *Tăierea capului lui Ioan Botezătorul* », « *Înălțarea crucii* », « *Sfîntul Ilie* », « *Cei patru evangheliști* », « *Cei trei ierarhi* », « *Preacuvioșii părinți* », « *sfinții Gherasim și Simion Peonski* », « *Iisus Pantocrator* » și « *Sfîntul Duh* ».

în fața lui, un pupitru pe care stă desfășurat un sul.

7. «*Întîmpinarea Domnului*» (**Г<т>р<к>т<нн>а**) redusă la cinci personaje: Iosif și Maria în stînga; în dreapta, pruncul Iisus în brațele lui Simion; în spatele lui prorocița Ana.

8. Centrul crucii este ocupat de compoziția amplă a «*Botezului*» (**Богоявление господи**), în care Iisus apare ca în reprezentările de tipul numit «capadocian»: în picioare, cu corpul gol în apa Iordanului, întors către sf. Ioan. În spatele lui, trei îngeri îl așteaptă cu veșmintele pregătite.

9. «*Intrarea în Ierusalim*» (**Ц<к>тосение**) este o scenă cu multe personaje, minuțios tratate. Numeroși copii îl întîmpină pe Iisus. Nu lipsesc din reprezentarea tradițională nici copilul din palmier, nici pruncul din brațele uneia dintre femei.

10. «*Evangelistul Luca*» (**Аска икангелистъ**) ne apare într-un fel puțin obișnuit: el șade într-un foișor, cu cartea în mînă, în fața unei mese de scris.

Pe partea verticală a crucii, sub scena «Botezului» sînt:

11. «*Prorocul Ilie*» (**Илиа про<о>рок**), pe un car cu două roate tras de cai înaripați. În partea de jos, alte două scene completează, într-o reprezentare simultană, seria evenimentelor mai importante din viața prorocului.

Sub aceasta:

12. «*Adormirea Maicii Domnului*» (**З<с>пение Богородице**). Deși mică, compoziția cuprinde toate amănuntele iconografice: îngerul cu sabia, necredinciosul cu mîinile tăiate, apostolul cu cădelnița. Deasupra maicii sale apare Iisus, purtînd sufletul închipuit ca un copil nou născut; mai sus, Fecioara Maria în cer, cu brațele întinse, între doi îngeri.

Între aceste două scene, pe o fișie de lemn mai lată și mai înaltă, cu litere mari, se continuă de pe partea cealaltă inscripția care-l pomenește pe sculptor⁹.

13. Scena care urmează este intitulată «*Sfîntul Simion Peonski*» (**Г<с>ка>тнн Симѡн Пѡнски**). Pe un fundal de munți cu un vîrf mai înalt, la poalele căruia se

află o bisericuță de tip moldovenesc — turn central împărțind acoperișul în două elemente deosebite —, se vede șezînd în stînga un bărbat cu nimb în jurul capului, ținînd într-o mînă mătănii, iar cu dreapta pîrînd a binecuvînta un grup de femei ce se închină la picioarele lui. Numele acestui sfînt nu l-am mai întîlnit pînă în prezent în sinaxare¹⁰ sau în lucrări de hagiografie¹¹. Porecla de «Peonianul» sau «de la Peon» pe care el o poartă amintește de mănăstirea Pionul sau Peonul (azi Schitul Hangul de la poalele Ceahlăului)¹², pomenită în acte la 1612 și 1614¹³. S-ar părea deci că avem amintită aici o figură de sfînt local ca cele pe care Dosoftei, în *Vițile Sfinților*, le pomenește cu mîndrie cînd vorbește de vestita Lavra Pecerska din Kiev. Ipoteza noastră pare să fie confirmată și de faptul că în apropierea sfîntului, pe fundalul de munți, Dosoftei maistorul a reprezentat acea bisericuță moldovenească care ne-ar da vechea înfățișare a acestui monument, reconstruit pe la 1630. Pomenirea unui sfînt local dă atît autorului crucii, cit și operei sale un caracter de autenticitate romînească, de inspirație contemporană (fig. 1).

14. «*Înălțarea sfîntei cruci*» (**Въздвижение креста**), tratată amplu și arhitectural, cu trei grupe de persoane, sub arcade sprijinite pe coloane răsucite. Pe o terasă, un preot bătrîn ridică crucea, însoțit de doi diaconi tineri. Sub ei, pe alt plan, un grup numeros de personaje, dintre care, în centru, trei bătrîni purtînd coroane. În dreapta, un bărbat și o femeie încoronată (împărații Constantin și Elena).

15. «*Preacuvioșii părinți*» (**Прѡповѣдникъ и старци**): doi bărbați goi, acoperiți cu barba lor; între ei un copac și, în fund, între doi munți, sihăstria lor, figurată ca o casă țărănească de lemn cu acoperiș înalt, construcții atît de răspîndite în Carpați. Ar fi un document destul de rar privitor la aspectul locuințelor țărănești din secolul al XVI-lea.

16. Ultima reprezentare este aceea a «sfîntului Gherasim» (**Г<с>ка>тнн Герасим**), așezat în stînga pe scaun și avînd

⁹ Vezi mai sus, p. 97.

¹⁰ MARTINOV I., *Annus ecclesiasticus graecoslavicus*, Bruxelles, 1863.

¹¹ LIVIU STAN, *Sfinții romîni*, Sibiu, 1945.

¹² G. BALȘ, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933. G. UNGUREANU, *Mănăstirea Pionul sau schitul Hangul și ruinele Palatului*

cnejilor Cantacuzini, Piatra Neamț, 1934. Biserica exista la sfîrșitul secolului al XVI-lea sub numele de Schitul lui Silvestru.

¹³ Documente privind istoria Romîniei, Moldova, secolul al XVII-lea, vol. III, p. 64 și 170: «Mănăstirea nouă zidită, care se numește Muntele Peonului».

alături leul său îmblânzit, care se ridică în două picioare ca un câine jucăuș. În dreapta, despărțit de el printr-un copac înalt, un alt bărbat cu mătânii în mină, pe un jeț; în fund, mormîntul sfîntului, pe care plînge leul.

Pe cealaltă parte a crucii sînt alte 16 scene, care continuă sau completează în parte viața lui Iisus.

17. «Sfîntul Duh cu evangheliștii» (Духъ съкльѣтъи съ ивангелісѣтѣми). Într-un medalion dublu, așezat peste două pătrate suprapuse, care formează o stea cu opt



Fig. 1. «Simion de la Peon». Clișeu Muzeul de artă al R.P.R.

raze, Sfîntul Duh apare sub forma unei păsări întoarse spre dreapta, cu aripile deschise și cu capul spre stînga. În cioc ține un steag cu flamura triunghiulară, purtînd pe ea o cruce: în vîrf, steagul se sfîrșește cu o cruce. Atît aspectul păsării¹⁴, cît și poziția ei amintesc surprinzător de bine stema Țării Romînești. În cele patru colțuri sînt simbolurile evangheliștilor.

Pe primul braț:

18. «Tăierea capului lui Ioan Botezătorul» (Жѣзнокеніи Іоанноко): se vede ostașul cu sabia ridicată în spatele sfîntului, care așteaptă lovitura cu capul adus înainte, cu mîinile împreunate pentru rugăciune; la picioare, într-un vas, capul sfîntului.

19. «Înălțarea» (Възнісеніе Христоко). Dacă registrul pămîntesc inferior (Măica Domnului între doi îngeri cu apostolii în jur) pare prea static, toată animația scenei e dată de alți doi îngeri din registrul superior, ce se înalță purtînd nimbul circular, pe care șade Iisus.

20. «Tăierea împrejur» (Обрѣзаніе Христоко) repetă intrucitva «Întîmpinarea»; pruncul stă în brațele Mariei, care-l întinde preotului. În spatele ei, Iosif.

21. Sub scena «Înălțării» este «Schimbarea la față» (Прѣвбраженіе Христоко) în forma ei clasică: Iisus pe un vîrf de munte, cu cei doi proroci; la picioare cad orbiți de lumină, în pozițiile bine cunoscute din icoane, trei apostoli. Alții, în grupe de cîte trei personaje, apar între munți.

Pe brațul cel mare al crucii:

22. «Evanghelistul Matei» (Евангеліст Матей), pe un fundal reprezentînd o cetate, scrie într-o carte; în fața lui, o călămară și un condei într-un vas.

23. Sub numele de «Coborîrea de pe cruce» (Снѣженіе Христоко) — de fapt o «Pietă» — artistul îl înfățișează pe Iisus cu mîinile încrucișate, ieșit pe trei sferturi dintr-un mormînt pătrat, cu capul căzut pe umărul mamei sale. În stînga, Maria, în picioare, îi susține trupul și-l sărută pe obraz. În fund se vede crucea de pe care a fost coborît. Scena, în simplitatea ei, ne evocă tablourile primitivilor italieni. Ceea ce este neobișnuit în iconografia moldovenească este cadrul scenei, asemănător unei ferestre formate dintr-un fronton crenelat de tip apusean, sprijinit pe două coloane toarse; în jur, ca un alt cadru, scena e înconjurată de serafimi.

24. «Răstignirea» (Распѣтіе Христоко) corespunde prin amploarea ei «Botezului» de pe cealaltă parte. În fund se vede înfățișată cetatea Ierusalimului; deasupra, de o parte și de alta, soarele și luna. Pe acest decor se desprinde scena, dispusă în triunghi, al cărui vîrf îl formează crucea înfiptă într-o movilă; pe cruce, inscripția puțin obișnuită «Iisus Nazareneanul» (Ісусъ Назарѣанинъ); jos, pe laturile mobilei, două grupe: în stînga, Maria îndurerată, susținută de o mironosiță și urmată de o alta; în dreapta, un grup frumos sculptat, format din Ion, care duce mîna la față cu o expresie de mare durere, și, în spate, Longhin sutașul, îmbrăcat în armură, avînd pe spate o

¹⁴ În cazul de față, aceasta nu mai seamănă a porumbel.

mantie cu glugă, privește spre cruce; mîna stîngă se sprijină pe o spadă, iar dreapta ține lancia.

25. «*Punerea în mormînt*» (**Погребание Христоуко**), destul de eclectică în ce privește originea figurilor iconografice pe care le îmbină, ocupă locul simetric scenei «*Pietă*» din stînga. Pe mormîntul deschis se reazemă un capăt al pietrei din Efes, pe care se află întins Iisus. La cap îl plînge Maria, în spatele căreia se află un grup de mironosițe; la picioare, aplecați asupra lui, stau Ioan și Iosif din Arimateea, care-i sărută mîna. Nevoia de a completa golul din josul colțului drept l-a silit pe artist să adauge un tînăr ce poartă scara. Fundul scenei e dominat de crucea de pe care a fost coborît Iisus. Pe laturi, doi îngeri, într-o mișcare de coborîre fulgerătoare, formează cu aripile lor un fel de arcadă deasupra scenei «*Plîngerii*».

26. «*Evangelistul Marcu*» (**Марко Евангелистъ**), în contrast cu ceilalți trei evangheliști, este figurat într-un peisaj de munți în fața unui ciboriu¹⁵, cu capul întors spre raza ce țîșnește din colțul drept.

27. «*Învierea lui Lazăr*» (**Въскрѣсение Лазарко**), plină de mișcare, dar fără a sacrifica pentru ansamblu individualitatea personajelor (Lazăr, omul cu năframa la nas, grupul femeilor ce se închină, un bărbat căzut cu fața la pămînt la apariția celui înviat etc.).

28. Sub aceasta, cu aceleași calități de compoziție și de expresie, «*Coborîrea sfîntului Duh*» (**Съшествіе свѣтаго Духа**), neprezentînd nimic deosebit din punct de vedere iconografic.

Ca și pe față, între aceste două scene, pe un spațiu mai înălțat, începutul inscripției cu numele sculptorului.

Pe brațul inferior, trei scene:

29. «*Duminica Tomei*» (**Неделя Томина**), în reprezentarea ei obișnuită.

30. «*Învierea-Anastasis*» (**Въскрѣсение господни**) împărțită în două grupe, între care se înalță Iisus.

31. *Întîlnirea cu samariteanca la fîntină* (**Неделя Самаринина**) este mai rar reprezentată în iconografia romînească. Scena se împarte în două: în stînga, înaintea unui decor de munți, Iisus stă pe un jet cu mîna ridicată. În spatele lui, doi apos-

tolii. În dreapta, în afara zidurilor cu turnuri ale unei cetăți, o femeie ține într-o mîna, deasupra marginilor foarte înalte ale unei fintini, un vas mic alungit.

32. Ultima scenă îi înfățișează pe «*Cei trei ierarhi*» (**Триєрхити**) avînd în spatele lor un perete de biserică, probabil romînească, zidit sau pictat în casete de cărămidă și decorat în partea de jos cu ocnîțe, dinți de fierăstrău, iar mai jos cu draperii.

Din punct de vedere iconografic, unele din aceste miniaturi în relief prezintă particularități față de arta vremii, în care au fost lucrate; autorul lor recurge uneori la un canon arhaizant, alteori însă se depărtează de acesta, dînd friu liber propriei sale inspirații. Așa, de pildă, în scena «*Intrării în biserică*» Maria apare de două ori, la vîrste diferite; în scena «*Botezului*», Iisus este înfățișat complet gol, ca în iconografia capadociană; în aceeași categorie de reprezentări «*arhaizante*» se numără și «*Punerea în mormînt*», în care Maria șade pe marginea mormîntului deschis, de care se reazemă capătul pietrei din Efes. Cu totul nouă ne pare înfățișarea evangheliștilor într-un cadru arhitectonic neobișnuit (evangelistul Luca, de exemplu, șade într-un foișor cu o carte în mîna, în fața unei mese de scris, fig. 2), ca și aceea a unor teme neobișnuite în sculptura în lemn din secolul al XVI-lea («*Iisus Pantocrator*», «*Duhul Sfînt*», «*Nașterea Fecioarei*», «*Tăierea împrejur*») și a unor sfinți, ca Gherasim, într-un cadru exotic, sau Simion de la Peon (Ceahlău), pe o perspectivă de munți cu o biserică moldovenească: sînt încercări — încă destul de timide, ce-i drept — de rupere cu trecutul, cu iconografia bizantină. Maistorul simte nevoia — resimțită, de altfel, și de alți oameni ai vremii — de a-și lega creația artistică de lumea mare din jur, lume în care curente noi, inovatoare, încep să se manifeste și în răsăritul Europei.

★

Necesitatea creării unei armonii de ansamblu aduce — în cazul operei lui Dosoftei — schimbări importante în înșiruirea cronologică a evenimentelor Evangheliei. Artistul ține seama, în distribuirea scenelor pe suprafața sculptată, de însemnătatea liturgică a reprezentărilor și rezervă

¹⁵ Baldachin ce acoperă masa altarului sau numai o figurare a împărtășaniei.



Fig. 2. — «Evanghelistul Luca». Clîșeu Muzeul de artă al R.P.R.

astfel unora dintre acestea primele două brațe ale crucii sau partea centrală de pe verticală (mai ales la încrucișarea cu transversalele), unde are mai mult loc pentru desfășurarea unei compoziții ample.

În sculptura acestor scene, Dosoftei se dovedește a fi un artist iscusit. Fiecare scenă, detașată din ansamblu, trăiește puternic, patetic. Artistul «simte» cu un sentiment profund omenesc ceea ce creează; dragostea cu care se apleacă asupra amănuntelor ne amintește de opera miniaturistilor.

Corpurile sînt bine proporționate: îngerul din «Bunavestire» sau cei trei îngeri din scena «Botezului», ca și trupul gol al lui Iisus, depășesc realizările obișnuite în sculptura figurativă în lemn a epocii, așa cum apare ea la alte cruci ce ni s-au păstrat. Mișcarea personajelor este firească: veșmintele ce le îmbracă, deși minuțios desenate, acoperă volume. Sutașul Longhin din «Răstignirea» apare îmbrăcat mai degrabă într-un costum militar al epocii, decît într-unul convențional, antic, obișnuit în pictura vremii. Regii biblici din «Învierea» sînt modelați cu price-

pere. În «Nașterea Fecioarei», gestul femeii care întinde pe noul născut tatălui are ceva din grația desenului elenistic (fig. 3). Dosoftei folosește amănuntul intim, familiar, gingaș: Iisus în brațele lui Simion apare ca un copilăș jucîndu-se cu barba sfîntului; la fel de gingași în gesturile lor sînt și copiii care-l întîmpină pe Iisus la porțile Ierusalimului așternînd ramuri sau leul împlînzit care se joacă cu sf. Gherasim; toate acestea umanizează austeritatea teologică, lumea ideală așa cum încă mai apărea ea reprezentată în frescele contemporane.

Cu toate că scenele se limitează la un spațiu atît de redus (16—25 mm), iar capetele au astfel doar cîțiva milimetri înălțime, sculptorul caută și obține deseori expresivitatea figurilor (de pildă durerea apostolului Ion din «Răstignire»); aproape fiecare figură are trăsături distincte obținute prin mici accente sau amănunte.

Dar, pe lîngă acestea, în lucrarea lui Dosoftei apare un element nou, care va căpăta spre sfîrșitul secolului, în pictura de la mănăstirea Sucevița¹⁶, o importanță covîrșitoare: pitorescul cadrului. Dacă arhitectura, ca și peisajul, joacă totdeauna un rol în pictura și miniatura epocii, totuși



Fig. 3. — «Nașterea Fecioarei Maria». Clîșeu Muzeul de artă al R.P.R.

¹⁶ M. A. MUSICESCU și M. BERZA, *Mănăstirea Sucevița*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1958, p. 47.

de obicei acesta este încă destul de limitat: pictorul, miniaturistul și sculptorul indică schematic, convențional locul unde se desfășoară acțiunea: munți, un zid de cetate, un palat. Dosoftei are însă o predicție pentru fondul — de cele mai multe ori — de arhitectură al scenelor pe care le sculptează și execută cu plăcere, amănunțit: portice aerate, cu numeroase coloane; bolți rotunde, sprijinite pe colo-



Fig. 4. — «Buna vestire». Clișeu Muzeul de artă al R.P.R.

nete răsucite (ciborii); foișoare, ziduri crenelate, străpunse de ferestre și porți; turnuri de cetate gotice sau altele amintind pe cele ale bisericilor moldovenești. Așezînd elementele arhitecturale unele peste altele, de multe ori fără grija perspectivei, amestecînd reminiscențe bizantine și lucruri noi, văzute de el, artistul caută să-și completeze scena, armonizînd fundalul cu personajele de prim plan, în așa fel încît totul să sublinieze ritmul compoziției (fig. 4). În această exuberanță a decorului arhitectural, artistul se inspiră, într-o măsură pe care nu o putem aprecia just, din lumea în care trăia: bisericuța moldovenească din iconița cu sf. Simion «Peonski» pare a fi un lucru văzut, ca și coliba de munte a cuvioșilor părinți,

asemănătoare celor din silăstriile de lemn ale munților Moldovei, sau interiorul de biserică nepictată (zidit ori împodobit cu casete de cărămidă și decorat în partea de jos cu ocnițe, dinți de fierăstrău și draperii, ca în arhitectura muntenească) de pe care se desprind cei trei ierarhi.

Dacă munții sau culmile apar, în reprezentările de peisaj, doar ca o tradițională suprapunere de volume geometrice, totuși acestea sînt înviorate de vegetație și animale: arborii, sculptați în cele mai mici detalii, sînt individualizați; în fiecare bănuiești un model, adesea meridional (palmieri în scena «Nașterii», molifti, cipreși sau pini în altele). Asinul lui Iisus, leul sf. Gherasim, oile de la Betleem reușesc însă să schimbe impresia de convențional ce o lasă peisajul.

Aceste efecte sînt realizate printr-un joc de volume mai mari, care opresc lumina și dau o mare varietate și putere reliefului. Stăpîn pe tehnica reliefului, artistul detașează viguros grupele sau personajele prin siluete bine desprinse de pe planul fondului, revenind apoi, în reprezentarea fiecăruia dintre personajele principale, cu detalii numeroase. Perspectiva mai este accentuată și prin amănunte migălos trasate pe fundalele de pe care se desprind volumele mari. Adesea scenele se desfășoară pe mai multe planuri, cu noi și noi amănunte, în linii și reliefuri din ce în ce mai mici (de exemplu leul ce plînge pe mormîntul sf. Gherasim).

★

Personalitatea maistorului Dosoftei se distinge net de mulțimea meșterilor anonimi sculptori în lemn din secolul al XVI-lea. Artistul nu cioplește niște figuri oarecare, sumar lucrate, pentru a sugera credincioșilor în cîteva linii un praznic creștin. Lucrarea sa se impune prin finețea lucrului, prin migala cu care redă personajele și ansamblul, dar mai ales prin adaptarea fericită a tipului iconografic la spațiul de care dispune și la tehnica ce o folosește.

Format în tradiționalul centru cultural de la mănăstirea Putna, maistorul Dosoftei nu este numai un meșteșugar priceput, dar și un artist care gîndește fiecare amănunt, căutîndu-i și găsindu-i locul în desfășurarea compoziției. Multele elemente muntenești, italiene, poate și rusești, ce se întrevăd în opera lui arată o mai largă cunoaștere a lumii artistice a vremii în care trăiește.

Față de operele din trecut, el reușește să aibă un fel deosebit de a vedea lucrurile. Prin opera sa, pătrunde în arta moldovenească — în limitele impuse de biserică și tradiție — un suflu nou, ce-și va găsi

manifestarea deplină, la sfîrșitul secolului, în pictura ce împodobește pereții bisericii mănăstirii Sucevița.

ION RADU MIRCEA

DESPRE PICTURILE MURALE ALE BISERICII FORTIFICATE DIN HOMOROD

Tăcut și impresionant prin gigantica-i masă de piatră, expresie grăitoare a luptei pentru libertate, turnul estic al bisericii fortificate din Homorod¹ tănuiește în încăperea de la parter prețioase fragmente de pictură murală, resturi din ansamblul care decora odinioară absida și corul impunătorului edificiu².

Așa cum remarcase acad. profesor G. Oprescu, aceste fragmente datează din epoci diferite³, unele aparținând tradițiilor de artă romanică, altele reprezentînd perioada artistică a goticului. Dar tocmai această alăturare de fragmente în straturi suprapuse din diferite epoci a prilejuit datări controversate⁴, cele mai multe bazate doar pe indicații bibliografice neverificate pe monument, fapt prilejuit de inerente erori⁵.

În această situație, o prezentare mai amănunțită a fragmentelor este necesară, înainte de a propune o nouă rezolvare a problemei datărilor.

¹ Comuna Homorod, raionul Rupea, regiunea Brașov.

² Se știe că în secolul al XV-lea, în cadrul măsurilor de apărare, peste corul bisericii — datînd probabil din ultimul sfert al secolului al XIII-lea — a fost ridicat un turn puternic, închizîndu-se atunci cu un zid gros deschiderea corului către navă. Ulterior, în 1684, a fost construit un nou cor pe latura sudică a bisericii (WALTER HORWAT, *Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen*, vol. II, Sibiu, 1932, p. 42—45; VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 83 și 579).

³ « Sînt aici răspindite pe pereți fragmente de frescă aparținînd la trei epoci diferite, dintre care unele sînt, probabil, printre cele mai vechi din țara noastră » (GEORGE OPRESCU, *Bisericele cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, 1956, p. 63).

⁴ Pentru bibliografia acestor discuții, vezi RADOCSAY DÉNES, *A középkori magyarország falképei*, Budapesta, 1954, p. 147.

⁵ Astfel, RADOCSAY DÉNES, apreciînd de-a valma fragmentele de la Homorod, le datează la începutul secolului al XIV-lea. Totodată, considerînd că reprezintă un exemplu de interferență dintre arta populară și arta cultă, le

Resturi din stratul original de pictură — acela care aderă direct la zidăria de piatră — se găsesc în absidă și pe peretele sudic al corului. În conca absidei este pictat « Isus în glorie » (« Majestas domini »), stînd pe curcubeu într-o mandorlă de lumină, înconjurat de simbolurile celor patru evangheliști — așa-numitul « tetramorf » (fig. 1). De o parte și de alta a mandorlei sînt cîte un heruvim, apoi două siluete foarte șterse, probabil Maria și Ion Înaintemergătorul, în care caz ar fi vorba de reprezentarea binecunoscutelor teme de origine bizantină « Deisis ». Sub această imagine, desfășurîndu-se pe registrul inferior al absidei, se află o friză, aproape în totalitate distrusă, în care erau reprezentați apostolii sub arcade, motiv iconografic atît de frecvent în Transilvania medievală, ca și în țările învecinate⁶. La Homorod, din această friză au rămas doar resturi palide, singura figură mai bine păstrată

grupează alături de picturile de la Singeorgiu de Pădure și Drăușeni care — fiecare în parte — prezintă caractere stilistice diferite de cele ale picturilor homorodene. (RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 37—38 și 92.) Pornind de asemenea de la considerarea globală a acestor picturi, V. VĂTĂȘIANU le datează pe toate în ultimul sfert al veacului al XIV-lea (*op. cit.*, p. 412, nota 3).

⁶ Reprezentarea apostolilor în sanctuar constituie un motiv iconografic de origine bizantină care a cunoscut o largă răspîndire în arta Europei occidentale și de centru, pînă tîrziu în secolele XIV—XV. Un tetramorf în conca absidei, dominînd un registru de apostoli sub arcade, se află în biserica rom. cat. din Hidegség (Ungaria) (RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 15—17, pl. I). (Datarea acestor picturi la mijlocul secolului al XI-lea este însă discutabilă). La biserica ref. din Ócsa (sfîrșitul sec. XIII) sau la aceea din Csaroda (sfîrșitul sec. XIV) — ambele în Ungaria — regăsim friza de apostoli în sanctuar (RADOCSAY D., *op. cit.*, p. 191—192, pl. XXIX și, respectiv, p. 47 și 125, pl. LXIX). În Boemia, în absida sălii capitulare a mănăstirii Sf. Procop a cavalerilor ioașiți din Strakonice (în jurul anului 1320) și în sanctuarul bisericii Sf. Ion Botezătorul din



Fig. 1. Homorod. Biserica fortificată. «Maiestas Domini».
Foto J. Bielz.

Ianovice nad Úhlava (primul sfert al secolului al XIV-lea) friza apostolilor decorează în întregime registrul inferior al pereților (*Gotická nástěnná malba v zemích českých, I, 1300–1350*, Praga, 1958, p. 128, pl. 6–8, și respectiv, p. 176–179, pl. 39–41). Aceeași dispoziție compozițională se regăsește în Slovacia, la bisericile din Chyžné (al treilea sfert al secolului al XIV-lea, Kraskovo (sfârșitul secolului al IV-lea), L'uboreč (1390–1400) (V. DVOŘÁKOVÁ, P. M. FODOR, K. STEJSKAL, *K vývoji středověké nástěnné malby v oblasti Gemerské a Malohontské*, în *Umění*, VI, 1958, p. 339, respectiv p. 332–334 și 354–355); de asemenea la biserica din Šamorín (al treilea deceniu al secolului al XIV-lea – cercetare personală din iunie 1963). În Transilvania, acest motiv iconografic se întâlnește la bisericile românești din Strei, Sintă Mărie-Orlea, Șeghiște, de asemenea la biserica secuiască din Valea Crișului – aproape de orașul Sf. Gheorghe – precum și la aceea săsească din Homorod. Prezentarea acestor exemple este

motivată de faptul că recent a fost repusă în circulație o teorie cronată, potrivit căreia tema iconografică a apostolilor în sanctuar ar fi încetat să mai ființeze încă din secolul al XII-lea în pictura altor țări, ea fiind menținută doar în pictura bisericilor din Hațeg (CORINA NICOLESCU, *Considérations sur l'ancienneté des monuments roumains de Transylvanie*, în *Revue roumaine d'histoire*, 1962, nr. 2, p. 425. De fapt, acest articol nu face decît să reia vechile interpretări – de mult depășite de nivelul cercetărilor – din lucrarea lui I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 216 și urm.). Simpla înșiruire a exemplelor de mai sus este de natură să dovedească faptul că, departe de a fi o relicvă, o curiozitate iconografică, tema apostolilor în sanctuar era deosebit de frecventă în pictura central-europeană din secolele XIII–XIV, ceea ce schimbă fundamental criteriile de interpretare propuse pentru această problemă de autoarea menționatului articol.

aflindu-se chiar sub mandorlă. De remarcat că între arcade sînt pictate turnulețe cu creneluri și acoperișuri în solzi, imprimînd o notă particulară decorației⁷.

Pe peretele sudic al corului, resturile de pictură sînt atît de șterse, încît citirea scenelor care alcătuiau decorul original este cu deosebire dificilă. În lunetă mai poate fi totuși identificată reprezentarea lui Isus pe cruce, iar în registrul inferior «Coborîrea de pe cruce», «Pietă» și «Punerea în mormînt».

Din cauza tehnicii întrebuițate, o pictură în tempera «al secco» foarte puțin rezistentă, fragmentele păstrate sînt foarte degradate și nu reușesc să evoce aspectul de odinioară al ansamblului decorativ original. Totuși, pe baza datelor existente, se poate afirma că iconografic și stilistic fragmentele în discuție aparțin în principal picturii romanice, avînd toate caracteristicile școlii cu fonduri deschise: pe un fond cenușiu-albăstrui imaginile sînt pictate într-o gamă restrînsă de ocru și brunuri, cu un desen schematic și naiv. Pe de altă parte, sînt evidente amprente noului stil — goticul —, cu deosebire în friza de apostoli din registrul inferior, poate opera unui alt artist. Decorația arcadelor, siluetele elansate ale turnulețelor, linia mai sprintenă sînt aici semnele unei infuzii stilistice noi, a cărei conviețuire cu forme tipic romanice constituie mărturia evidentă a fazei de tranziție.

Datarea, din cauza proastei conservări, nu se poate face cu certitudine. Considerînd însă caracteristicile pronunțat romanice la care ne-am referit, ca și apariția elementelor gotice, știind că biserica însăși nu poate fi mai veche decît ultimul sfert al veacului al XIII-lea⁸, este firesc să afirmăm că aceste fragmente sînt resturile ansamblului iconografic original care decora absida și corul, ansamblu realizat curînd după terminarea construcției.

Acesta este motivul pentru care picturile primului strat din biserica fortificată de la Homorod pot fi catalogate printre cele mai vechi picturi de tip occidental identificate pînă în prezent în Transilvania.

⁷ Același motiv decorativ se regăsește la HIDEGSEĞ (loc. cit.).

⁸ Bolta ogivală originală într-un cor de tip romanic cu absidă semicirculară, tribuna din turnul vestic sînt elemente concludente pentru a data acest monument în perioada de tranziție de la romanic la gotic, fenomen care în arhitectura Transilvaniei are loc către sfîrșitul secolului al XIII-lea; în acest sens a se vedea și conclu-

Un al doilea strat de pictură se păstrează pe peretele de nord al corului, în imediata vecinătate a absidei, în zona superioară. Într-un panou dreptunghiular, dispus pe orizontală, avînd un chenar ce imită incrustațiile de marmură de tradiție cosmatescă, este înfățișată o «Pietă» de un tip iconografic excepțional în Transilvania, dar frecvent în pictura italiană pînă către sfîrșitul secolului al XV-lea (fig. 2). Este de fapt vorba despre o sinteză între două imagini iconografice diferite, dintre tradiționala «Pietă» și așa-numitul «Vir dolorum» sau «Isus al milei», teme care, amîndouă, au avut o largă răspîndire în iconografia transilvăneană și central-europeană în evul mediu.

Isus este înfățișat în sarcofag, cu bustul ridicat, arătîndu-și rana sîngerîndă din piept; pînă aici — datele iconografice din «Vir dolorum». El este susținut de Maria, care își lipește obrazul de fața lui, și de Ion Evanghelistul, care ține și o filacteră cu inscripția ștearsă, deci elemente caracteristice pentru o «Pietă». Tipul acesta de «Pietă», pe verticală, este mai neverosimil decît varianta obișnuită, în care trupul lui Isus este întins, dar nu e mai puțin dramatic prin gestul plin de pasiune cu care Maria își îmbrățișează fiul. Un exemplu ilustru în pictura italiană a tipului de la Homorod este cunoscuta «Pietă» a lui Giovanni Bellini, mult mai tîrzie însă (1460—1465) și fără aluzia atît de directă la «Vir dolorum», pe care o descifrăm în gestul cu arătarea rănii.

În stadiul actual al cercetărilor nu poate fi precizată imaginea prototip de la care s-a inspirat artistul de la Homorod. Sîntem îndreptățiți să credem că prototipul era italic, dacă luăm în considerare factura vădit italianizată a picturii. Un ajutor prețios pentru lămurirea prototipului iconografic este furnizat de studiul unui mic tablou, care se află în Muzeul de artă din Budapesta, reprezentînd pe Isus al milelor între Maria și Ion⁹. Temeinic analizat de Nicolas Boskovits, pentru implicațiile sale stilistice și iconografice¹⁰, tabloul la care

ziile prof. V. VĂTĂȘIANU, care datează această clădire «prin anul 1270» (op. cit., p. 83).

⁹ Szépművészeti Museum, nr. inv. 58. 1, tempera pe lemn, 38 × 50 cm.

¹⁰ NICOLAS BOSKOVITS, Un «Christ de pitié» bolonais, în *Bulletin de Musée de Beaux Arts*, 1960, nr. 16, p. 51—63. Conform opiniei autorului, la care subscriem, tabloul în discuție se clasează în școala lui Vitale da Bologna și poate fi datat între anii 1370 și 1380 (loc. cit., p. 57).



Fig. 2. Homorod. Biserica fortificată. «Pietă». Foto V. Drăguș.

ne referim prezintă o dispoziție compozițională foarte apropiată ca rezolvare de aceea de la Homorod.

Isus are aici brațele adunate pe piept, Maria îl susține de cotul drept privindu-l îndurerată, în timp ce Ion îl ține cu ambele mâini de cotul stîng. Pe fond sînt distribuite semnele patimilor. Cu toate diferențele care pot fi subliniate, este evident că ambele opere fac parte din aceeași familie iconografică a cărei caracteristică este tocmai tendința de a îmbina într-o singură

imagine elementele specifice pentru o «Pietă» cu cele specifice pentru «Vir dolorum».

Se știe că «Vir dolorum», deși o creație iconografică de origine bizantină, era considerată ca fiind reprezentarea autentică a viziunii papei Grigore cel Mare, viziune fixată în icoana¹¹ păstrată odinioară în biserica Santa Croce în Gerusalemme din Roma și cunoscută azi prin copii mai recente, de asemenea prin gravura lui Israel van Meckenhen¹². Inițial, Isus era singur, apoi

¹¹ Originea bizantină a acestei icoane este trădată de literele grecești din aureola lui Isus. Prototipul bizantin pare a data din a doua jumătate a secolului al XII-lea.

¹² Israel van Meckenhen (Mecken, Meck, Mechelen, Mecheln, Mekeln etc.), pictor, gravor, ± 1503 (1517?). Cf. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire des peintres...*, Paris, f.d..



Fig. 3. Homorod. Biserica fortificată. Crucifix. Foto V. Drăguț.

asistat de doi îngeri, mai târziu — în Italia¹³ — fiind inventată o nouă compoziție prin introducerea martorilor patimilor, Maria și Ion; aceasta către sfârșitul secolului al XIII-lea. « Vir dolorum » asistat de Maria și Ion figurează pe un panou, datînd din jur de 1300, din Museo Provinciale di Torcello¹⁴, în fresca lui Cavallini din biserica San Giovanni del Toro di Ravello și frecvent în sculptura funerară, începînd cu a doua decadă a secolului al XIV-lea. Mai târziu, către mijlocul secolului al XIV-lea, separarea dintre perso-

naje încetează, Maria și Ion intrînd activ în compoziție, atemporalul viziunii gregoriene dispăre.

Pictura de la Homorod, ca și tabloul de la Muzeul de Artă din Budapesta oglindesc efortul de umanizare, de localizare, a unei imagini prea abstracte, efort specific curențelor populare în artă. Deși ulterior picturii de la Homorod, tabloul necunoscutului artist bolognez este prețios nu numai pentru datele iconografice pe care le furnizează, ci și pentru că stabilește încă un reper care dovedește o dată mai mult

¹³ E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1925, ed. a III-a, p. 100.

¹⁴ *The Burlington Magazine*, LXXXIX, 1947, p. 210.

că elementele italianizante — de ordin stilistic și iconografic — din pictura medievală transilvăneană nu pot fi explicate — așa cum totuși s-a încercat — prin raportare la marile centre artistice ale Italiei, ci prin activitatea unor meșteri modești, veniți din centre secundare sau provinciale¹⁵.

Un alt element care merită să fie subliniat este faptul că tabloul bolognez la care ne-am referit are în partea inferioară și textul unei indulgențe. Se știe că, în evul mediu, imaginea lui « Vir dolorum » se bucura de un mare prestigiu în fața credincioșilor, prestigiu creat și speculat fără teamă de ridicol de către clerul catolic care promitea, pentru 21 de rugăciuni rostite în fața acestei imagini, nici mai mult nici mai puțin decât șase mii de ani de « adevărată mîntuire »¹⁶. Cunoscînd aceste date, se impune ca foarte probabilă presupunerea că pe filactera sfîntului Ion Evanghelistul din pictura de la Homorod era odinioară scris textul unei indulgențe.

Pictată într-o tehnică prea puțin rezistentă, imaginea « Pietă » de la Homorod este în parte distrusă, dar masivitatea personajelor, mai ales a lui Isus, chipul acestuia — singurul mai bine păstrat — cu ochi migdalați, cu plete și barbă bogată, ca și modelajul, sînt indicii caracteristice și concludente pentru a pune această operă în legătură cu pictura « trecentistă » din nordul Italiei. Modelajul este de tipul formă-culoare, bazîndu-se adică pe trecerea unei culori de la saturația maximă, pentru umbre, la saturația minimă pentru părțile luminate. Acest tip de modelaj, ca și construcția figurii cu ochii prelungi, se regăsește la pictura exterioară a bisericii ev. din Tileagd și pare să fi fost destul de frecvent, într-o anumită epocă, în această parte a Europei. Din numeroasele exemple posibile, cităm ca foarte asemănătoare picturile din biserica ev. din Kraskovo (Gemer-Slovacia) datate 1360—1370¹⁷.

Tot de influență italiană este și nimbul plastic al lui Isus — detaliu caracteristic pentru a doua jumătate a secolului al XIV-lea —, de asemenea chenarul de tradiție cosmatescă, întîlnit frecvent la pavimentul clădirilor italiene și în pictura care

reprezintă asemenea interioare. Dincolo de toate aceste caracteristici, care ar fi de natură să indice un meșter de bună școală, stîngăciile evidente — desenul schematic și chiar grosolan pe alocuri — trădează un artist provincial fără o temeinică pregătire și nici prea talentat.

Oricum, se poate afirma cu certitudine că cel de-al doilea strat de pictură din corul bisericii din Homorod, reprezentat prin această unică scenă, datează din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, mai exact din cel de-al treilea sfert.

Ultimul strat din această « antologie » de pictură medievală care este vechiul cor al bisericii fortificate din Homorod se reduce azi la un fragment dintr-o imagine votivă, un crucifix lîngă care este ingenuncheat un donator. Fragmentul, de dimensiuni reduse, se află pe peretele nordic al corului, acoperind colțul din stînga al scenei « Pietă », și înfățișează partea superioară a trupului lui Isus crucificat și bustul donatorului, care era probabil ingenuncheat lîngă cruce, în atitudine de rugă (fig. 3).

Ceea ce reține de la început privirea este fondul de tapet lucrat cu șablonul al acestei picturi. Remarcasem cu alt prilej¹⁸, ca o caracteristică generală, lipsa de adîncime a picturii murale din Transilvania medievală, cadrul peisagistic sau arhitectonic, absent aproape cu desăvîrșire, fiind uneori înlocuit, ca în pictura bisericii din Dirju, cu fondul de brocart. Așa cum vom încerca să demonstrăm, prezența aici, ca și la Dirju, a fondului de brocart, nu este întîmplătoare. Un examen, chiar grăbit, evidențiază identități concludente. Și aici, ca și la Dirju, fondul este violaceu, iar motivul decorativ, identic, este un crin cvadripartit cu cinci puncte. Pe de altă parte, dacă facem o comparație între figura lui Crist de la Homorod și cea a lui Ladislau de la Dirju, constatăm o frapantă identitate tipologică, aceeași pieptănătură, aceeași gură, aceeași barbă bifurcată, aceeași aureolă bordată cu puncte albe (fig. 4). Toate aceste identități, la care trebuie adăugată identitatea execuției, duc la concluzia certă că ambele picturi sînt opera aceluiași artist, acela care în 1419

¹⁵ O încercare de precizare a acestor poziții de interpretare și în articolul meu *Biserica din Leșnic*, în S.C.I.A., 1963, nr. 2, p. 324.

¹⁶ « Si, après s'être confessé, on recitait devant une représentation du Christ de pitié sept Pater, sept Ave et sept courtes prières appelées

« les oraisons de saint Grégoire », on obtenait six mille ans de « vrai pardon ». (E. MÂLE, *op. cit.*, p. 100).

¹⁷ V. DVOŘÁKOVÁ ș.a., *op. cit.*, p. 329.

¹⁸ V. DRĂGUȚ, *Pictura murală a bisericii fortificate din Drăușeni*, în S.C.I.A., 1962, nr. 1.

realizase pentru magister Paulus, fiul lui Ștefan din Ung, frumosul ansamblu al bisericii fortificate din Dirju¹⁹.

Ne aflăm deci în fața unui caz cu totul excepțional în istoria picturii murale din Transilvania medievală, când putem atribui cu siguranță două opere unui singur artist²⁰.

Datarea celui de-al treilea strat de pictură se impune astfel de la sine. Pare

sfârșitul secolului al XIII-lea până la începutul secolului al XV-lea. Ilustrând câteva din caracterele stilistice specifice fazei de trecere de la romanic la gotic, fragmentele stratului original oglindesc totodată ceva din modestia mediului provincial de creație specific Transilvaniei la sfârșitul secolului al XIII-lea, în care economia mai puțin dezvoltată, asprimea exploatarea feudală, nesiguranța frontierelor erau tot atâtea



Fig. 4. Dirju. Biserica fortificată. Legenda lui Ladislau. Detaliu (a se remarca fondul lucrat cu șablonul). Foto V. Drăguș.

probabil că artistul care a lucrat la Dirju, localitate situată la circa 25 km de Homorod, a fost solicitat să lucreze și în alte biserici. Prin urmare, crucifixul votiv de la Homorod se situează în jurul anului 1419, dată indicată de inscripția picturii de la Dirju²¹.

★

Deși atât de fragmentar păstrate, picturile de la Homorod au o deosebită importanță pentru studiul etapelor de evoluție a picturii murale din Transilvania de la

¹⁹ Pentru bibliografia acestor picturi, V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 405, nota 2.

²⁰ Un alt caz pare a fi cel al pictorilor bisericilor ortodoxe de la Ribița și Crișcior (V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 404).

condiții nefavorabile unei generoase și multilaterale înfloriri artistice. În aceste condiții, pictura — deși receptivă la impulsurile înnoitoare — a evoluat mai mult prin neconținută prelucrare a unor elemente tradiționale, fapt care explică persistența unor date stilistice specifice romanice până târziu, către sfârșitul secolului al XIV-lea.

În secolul al XIV-lea, alături de această direcție de evoluție, un rol important l-a jucat pătrunderea în Transilvania a formelor picturii italiene, proces patronat de angevinii napolitani de pe tronul Ungariei, Carol Robert și Ludovic. Alături de alte

²¹ Iată textul acestei inscripții: «Hoc op(us) f(e)c(i)t d(e)pingere seu pr(oe)para(r)e mag(iste)r Paul(us) fili(us) Stephani d(e) Ung an(n)o d(omi)ni m(illesi)mo CCC.X. nono; scripto scribebat et pulc(h)ram puella(m) i(n) mente tenebat ».

exemple cunoscute²², « Pietà » de la Homorod ilustrează acest moment deosebit de important ca realizări și consecințe din istoria picturii murale medievale transilvănene.

În sfârșit, fragmentul de crucifix cu donator este, împreună cu picturile de la Dirju, reprezentantul unui alt moment artistic, situat la hotarul dintre două veacuri – al XIV-lea și al XV-lea –, caracterizat prin difuzarea în Transilvania, pe calea Slovaciei vecine, a unui stil – a căru

origine trebuie căutată în Boemia – elaborat pe baza furnizată de miniatura cehă din vremea lui Vaclav al IV-lea. De la picturile bisericii din Libiș, în Boemia centrală (1391–1400), unde regăsim și fondul de tapet, până la cele de la Rimavska Baňa, în Slovacia (în jur de 1400), fazele evolutive ale acestui stil pot fi urmărite cu ajutorul mai multor monumente boeme și slovace, cele mai sudice manifestări ale sale fiind picturile de la Dirju și Homorod²³.

VASILE DRĂGUT

DATE NOI CU PRIVIRE LA PIETRELE DE MORMÎNT ALE LUI MATEI BASARAB ȘI ALE FAMILIEI SALE

Se știe că cel de al doilea mormînt al voievodului Matei Basarab se află la mănăstirea Arnota, unde el a fost reînhumat, după venirea la domnie a voievodului Radu Mihnea III. Frumoasa piatră funerară care îi acoperă mormîntul nu a fost studiată mai de aproape, dar inscripția lungă, alcătuită în stilul retoric al epocii, arată cui aparține monumentul.

Osemintele voievodului au fost transportate la Arnota, de la biserica Domnească din Tirgoviște, unde a fost îngropat inițial. În legătură cu primul mormînt al lui Matei Basarab s-au emis o serie de ipoteze, al căror temei nu ni se pare convingător.

Printre altele, s-a acreditat opinia că acest mormînt ar fi avut o piatră funerară reprezentînd un « gisant », aflată în prezent în Muzeul de artă al R.P.R. și provenită

de la Muzeul de antichități, unde Gr. Tocilescu o menționase în catalogul muzeului din 1906 drept « Statua unui mare spătar din sec. al XVII-lea, găsită în comuna Manu (jud. Vlașca) »¹.

N. Iorga, într-un studiu apărut în 1931², citează o scrisoare a lui Timotei Cipariu, care, notîndu-și impresiile unei călătorii pe care o făcuse în București în 1836, menționa că în Muzeul național a văzut « statuia lui Matei Vodă de piatră, cu îmbrăcămintă și înscriere slavonească cu « Morior » pe margine »³. Astfel s-a acreditat în istoriografia noastră de mai tirziu opinia greșită că acest « gisant » reprezintă pe voievodul Matei Basarab.

În 1955, A. Sacerdoțeanu și St. Metzulescu⁴ descriu minuțios monumentul și reproduc inscripția, arătînd că – lipsind la mențiunea anului 716... cifra unită-

²² Elemente stilistice ale picturii trecentiste italiene pot fi identificate la picturile murale ale bisericilor din Ghelnița (peretele nordic), Sic, Mugeni (« Judecata de apoi »), Vlaha, Tileagd, Sintana de Mureș etc.

²³ Afirmările din această parte a articolului se întemeiază pe cercetările autorului efectuate în Cehoslovacia în cursul anului 1963. Date informative mai bogate vor fi utilizate în cadrul unor studii privind relațiile stilistice și iconografice dintre pictura murală medievală din Transilvania și cea din Cehoslovacia. Unele repere au fost semnalate deja într-o notă de lectură (*Probleme comune ale picturii murale medievale din Transilvania și Cehoslovacia, așa cum rezultă din studiile publicate în revista « Umění », în S.C.I.A., 1963, nr. 1, p. 263 și urm.*).

¹ GR. G. TOCILESCU, *Catalogul Muzeului național de antichități din București*, București, 1906, cap. B., nr. 5, p. 15.

² N. IORGA, *Încă o piatră de mormînt a lui Matei Basarab?*, în B.C.M.I., XXIV, 1931, p. 78. N. Iorga scrie în 1938: « Nu putem ști a cui e inscripția de pe piatră, azi la Muzeul de artă religioasă din București, care, din această ultimă parte a domniei, cum o arată stilul și literele – data de an lipsește – înfățișează pe un mare personaj cu sabia la coapsă ». (*Istoria romînilor*, București, 1938, vol. VI, p. 86, nota 3).

³ T. CIPARIU, *Călătorie în Muntenia la 1836, în Prietenii istoriei literare*, I, 1931, p. 377. « Morior » se referea desigur la inscripția care a fost inițial, după cum a arătat N. IORGA, « Morior expectans aeternam post piam vitam » (Muritorul așteaptă după o viață pioasă, eternitatea).

⁴ A. SACERDOȚEANU și ST. METZULESCU, *Întîia piatră de mormînt a lui Matei Basarab*, în S.C.I.A., an. II, 1955, nr. 3–4, p. 342–351.

ților — cel îngropat sub lespede trebuie să fi decedat între anii 1651—1652 și 1660—1661.

Dacă legăm acești ani de restul inscripției «vā sred več vtorogo časa nost»,



Fig. 1. - Capacul sarcofagului lui Mateiaș, fiul lui Matei Basarab (* 1652). Muzeul de artă al R.P.R. Clujeu B.C.M.I.

tradus de către N. Iorga «miercuri seara, al doilea ceas de noapte...⁵», aflăm că personajul domnesc a murit între anii

1651—1652 și 1660—1661, într-o miercuri seara, la al doilea ceas de noapte.

Or, Matei Basarab a murit, după cum relatează Paul de Alep⁶ și alte izvoare interne, într-o duminică dimineată, în ziua de 9/19 aprilie, în dimineata Duminicii mironosițelor. Cronica Fuchsio-Lupino-Oltardinum⁷, alcătuită după documente contemporane, precizează chiar că «a murit dis de dimineată, în palat, în locul obișnuit, sub cerul liber» «e vorba de loggia palatului din Tîrgoviște descrisă de Franco Sivori⁸ — P. C.» «pe cînd ședea în jețul lui».

Este evident că în vreme ce Paul de Alep și cronica Fuchsio-Lupino-Oltardinum menționează, fără referință la diviziunea orelor că Matei Voievod a decedat dimineata, redactorul inscripției de pe piatra de care ne ocupăm precizează ora exactă în care a murit personajul («seara, la al doilea ceas de noapte»), ora 20 după orarul occidental⁹. Acest personaj murind într-o miercuri la căderea serii, iar Matei Basarab în dimineata Duminicii mironosițelor, este sigur că nu avem de a face cu una și aceeași persoană.

Asemănarea dintre vestimentul mortuar al voievodului Matei Basarab, descris de Paul de Alep, și cel al «gisantului» păstrat în Muzeul de artă al R.P.R. nu poate fi concludentă: același costum îl poartă și Gaspar Gratiani, domnul Moldovei, Radu Mihnea III și Gh. Ghica, precum și marea burghezie din Transilvania¹⁰, și îl purtau desigur și boierii lui Matei Basarab.

Asemănarea, stabilită pe baza unor atente observații de către A. Sacerdoțeanu și St. Metzulescu, între piatra de mormînt a personajului domnesc necunoscut, cea a doamnei Elina, soția lui Matei Basarab, care se află în prezent de asemenea în pronaosul bisericii Domnești din Tîrgoviște, și cea atribuită lui Mateiaș¹¹,

în Orient, pe care-l are în vedere redactorul inscripției, începe la ora 7 dimineata și durează pînă la ora 18 seara inclusiv (12 ore ale zilei) și de la 19 seara la 6 dimineata inclusiv (12 ore ale nopții). (Vezi BASILE RADU, *Voyage du patriarche Macarie d'Antioche*, Paris, 1930, *Introducere*, p. 12, cap. «La chronologie et la correspondance des heures».

¹⁰ Vezi în N. IORGA, *Domnii romîni după portrete și fresce contemporane*, Sibiu, 1930, pl. XXXIII, XL, XLI; *Trachten-Cabinet von Siebenbürgen* 1729, Col. B.A.R.P.R., Stampe.

¹¹ Vezi p. 113 sq.

⁵ N. IORGA, *Încă o piatră de mormînt a lui Matei Basarab?*, p. 79.

⁶ PAUL DE ALEP, *The Travels of Macarius, patriarch of Antioch*, ed. P. C. BELFOUR, Londra, 1836, vol. I, p. 121.

⁷ «... Mathias, Vaivoda Valachiae moritur mane in aula, solito loco sub diu in sedili sedens» (*Chronicon Fuchsio-Lupino-Oltardinum sive Annales hungarici et transilvanici*, ed. Joseph Trausch, Corona, 1848, vol. II, p. 54).

⁸ ȘTEFAN PASCU, *Petru Cercel și Țara Românească*, București, 1944, p. 176.

⁹ Numărarea ceasurilor după sistemul bisericesc împrumutat din Noul Testament și în uzaj

fiul voievodului, care se păstrează fragmentar în același loc, constând din :

- a) identitatea materialului (calcar numulitic),
- b) similitudinea decorației ornamentale și heraldice,
- c) tehnica,
- d) bilingvismul inscripțiilor,

asemănare care dovedește că cele trei monumente au fost lucrate la scurt interval de timp de către același meșter, nu implică în mod necesar faptul că piatra de mormint de care ne ocupăm a aparținut lui Matei Basarab.

★

O serie de cercetători din secolul trecut au considerat că fragmentul de sarcofag care se mai păstrează în pronaosul bisericii Domnești din Tîrgoviște, avînd pe el o inscripție romînească cu caractere latine, ar fi aparținut lui Matei Basarab. Inscripția, după lectura N. Iorga¹², este următoarea :

Aicea zac eu Matei în acest pămînt reace,
Pentru ce cu voi cei vii nu poe a petreace :
Cela ce-am fost oarecîind de toț prea-lăudat,
Acum zac fără suflet cu lut impresurat.
Numai vă rog greșitul toț să mi ertați
Cest mormint întunecat pururea cercetați.

Într-un studiu publicat în 1915, V. Drăghiceanu menționează : « moartea fiului < lui Matei Basarab > Mateiaș, un băiețel, care prin 1647, cînd fu zugrăvit pe pereții mănăstirii Strehaii nu avea mai mult de șapte ani și al cărui mic mormint se află și azi în biserica Domnească din Tîrgoviște . . . »¹³.

În anul morții, deci 1652 (puțin înainte de 10 august), se pare că Mateiaș, fiul lui Udriște Năsturel și al Mariei Corbeanca, adoptat de unchiul său Matei Basarab, avea vîrsta de 14 ani. El era postelnic — boierul însărcinat cu paza camerei de culcare a domnului¹⁴. În *Istoria romînilor*,

apărută în 1938, N. Iorga opinează că piatra de care ne ocupăm aparține lui Mateiaș¹⁵. A. Sacerdoțeanu și St. Metzulescu acceptă de asemenea atribuirea rămășiței de sarcofag lui Mateiaș¹⁶.

În legătură cu acest monument pot fi aduse importante precizări. În primul rînd nu s-a luat în considerație aspectul lui real întreg. Așa cum observă A. Sacerdoțeanu și St. Metzulescu, ceea ce a mai rămas în prezent în pronaosul bisericii Domnești din Tîrgoviște este fragmentul unui frumos sarcofag, din care nu s-a păstrat decît capătul vestic, celălalt fiind conceput desigur pentru a fi adosat zidului estic al pronaosului.

Cartușul care acoperă toată latura vestică a sarcofagului și pe care se găsește inscripția menționată mai sus este prins pe latura exterioară și interioară de două rulouri terminate cu frunze, lateral, sus, de labela a doi lei care ornează fețele laterale ale sarcofagului, iar jos de două volute vegetale care au sculptate pe fețele laterale cîte o frunză grasă de acant.

Fața superioară a sarcofagului, lisă, cu o scobitură în mijloc, este astfel tăiată ca să primească deasupra capacul sarcofagului. Cavitățile scobite de forma unui trunchi de con se adîncește la 0,30 m și are latura de 0,33 m cu diametrul superior de 0,42 m și cel inferior de aproximativ 0,25 m. Acest trunchi de con destinat capului defunctului se continuă printr-o scobitură mai largă din care nu se poate constata decît începutul — restul sarcofagului fiind distrus — pentru trupul lui. Acest gol avea lățimea de 0,55 m, depășind cu 0,065 m diametrul superior al trunchiului de con.

Lățimea sarcofagului, adică suprafața care se prezenta acoperită de capac, este de 0,75 m, iar lățimea dintre extremitățile capetelor celor doi lei heraldici care ornamează laturile monumentului de 0,90 m.

Basarab consemnează : « Și acum . . . Dumnezeu l-a chemat la sine . . . Moartea lui ne-a pricinuit o durere foarte mare ». (La V. MOTOGNA, *Avut-a Matei Basarab un fiu?*, în *Revista istorică*, 1928, XIV, nr. 1—3, p. 40). Într-o poruncă a lui Matei Basarab din 26 aprilie 1653 : « Mateiaș postelnicul fiind în casa domniei mele și pe mina mătusei sale . . . s-a întimplat să moară ». (La ST. NICOLAESCU, *Mateiaș Voievod (1635—1652) fiul lui Matei Basarab*, Craiova, f.d., p. 6). Deci, în clipa morții, Mateiaș era totuși un copil.

¹⁵ Vol. VI, p. 97.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 349.

¹² N. IORGA, *Inscripții . . .*, fasc. I (1—764), București, 1905, p. 105—106.

¹³ V. DRĂGHICEANU, *Morminte domnești, Matei Basarab, doamna Elena și fiul lor Mateiaș*, în *B.C.M.I.*, VIII, 1915, p. 170.

¹⁴ P. V. NĂSTUREL, *Biserici, mănăstiri și schituri din Oltenia*, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, XIV, 1913, p. 99. Probabil, încă de la 20 februarie 1652 Mateiaș era bolnav ; la Veneția se raportează la data aceea că Matei prințul Valahiei a murit. (La V. DRĂGHICEANU, *Morminte domnești . . .*, p. 170).

Într-o scrisoare din 10 august 1652, Matei

Aceste dimensiuni sînt revelatorii pentru atribuirea pietrei de mormînt reprezentînd un « gisant » care se află în Muzeul de artă al R.P.R., considerată pînă în prezent ca fiind a lui Matei Basarab. Nu

lăţimea dintre extremitatea suprafeţelor laterale pe care se înscriu motivele ornamentale este de 0,90 m.

Deoarece lăţimile fragmentului de sarcofag din pronaosul bisericii Domneşti



Fig. 2. Sarcofagul lui Mateiaş, fiul lui Matei Basarab. Latura nordică. Clişeu B.C.M.I.

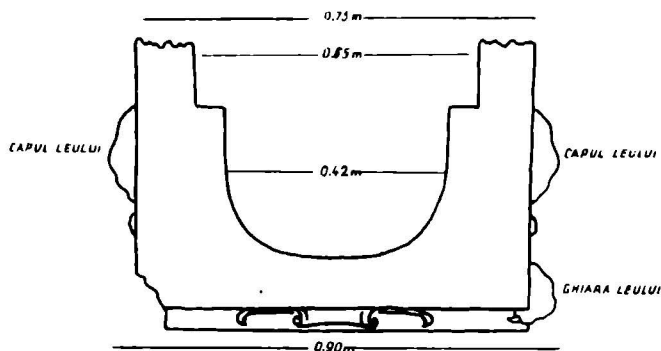


Fig. 3. — Sarcofagul lui Mateiaş, fiul lui Matei Basarab. Suprafaţa superioară. Desen de Yvonne Vlăduţ.

s-a arătat pînă acum că această piatră nu a fost tăiată spre a acoperi singură un mormînt, ci ea este în realitate un capac lucrat în mod evident pentru a fi aşezat peste un sarcofag, împreună cu care alcătuia un monument armonios şi unitar. Lăţimea suprafeţii inferioare a acestui capac de sarcofag, pe care este reprezentat un « gisant », este de 0,75 m, iar

din Tîrgovişte — utilizat în prezent ca recipient pentru vărsarea apelor de la botez — şi cele ale capacului de sarcofag din Muzeul de artă al R.P.R. reprezentînd un « gisant » coincid, putem afirma fără nici o rezervă că aceste două piese alcătuiau un singur monument care se afla, desigur, în pronaosul bisericii Domneşti din Tîrgovişte.

Capacul sarcofagului lui Mateiaș, păstrat în Muzeul de artă al R.P.R., deși mutilat, ar confirma dimensional deducția noastră că el a aparținut tânărului postelnic și nu tatălui său adoptiv.

Într-adevăr, de la călcâie și pînă la gît, atît cît s-a păstrat, «gisantul» măsoară 1,30 m. Presupunînd că și capul reprezenta a opta parte din întregul trup, trebuie să admitem că el avea cel mult 0,20 m; dacă era reprezentat cu calpac, 0,40 m. Întregul trup înveșmîntat măsura deci cel mult 1,70 m. Cele două borduri care limitau sus și jos reprezentarea statuară a celui mort aveau — ca și cele laterale — 0,125 m; dar ele excedau sarcofagul, așa cum am văzut. Rămîne deci că lungimea suprafeței inferioare a capacului, cea care acoperea de fapt sarcofagul, era probabil de aproximativ 1,70 m. Apreciind că între scobitura sarcofagului și muchia lui era o distanță de 0,10 m — așa cum constatăm la capătul vestic existent —, deci în ambele părți 0,20 m, ajungem la concluzia că este posibil ca golul sarcofagului să fi avut lungimea de aproximativ 1,50 m, necorespunzător deci pentru înhumarea unui om matur.

Ipoteza că monumentul pe care l-am reconstituit a fost lucrat pentru Matei Basarab și că el a fost cedat de voievod fiului său, săpîndu-se după moartea acestuia din urmă numai inscripția cu data morții, trebuie respinsă.

Dacă cercetăm cu atenție gîtul «gisantului» constatăm că gulerul tunicii urcă pînă aproape de maxilarul inferior. Acest guler nu s-ar fi văzut dacă personajul, a cărui imagine în piatră ne-a rămas fragmentar pînă astăzi, ar fi purtat o barbă stufoasă ca aceea cu care este reprezentat Matei Basarab în portretele sale; ea ar fi acoperit nu numai partea din față a gîtului și gulerul tunicii, ci și marginea gulerului de blană al hainei.

Forma de sarcofag pe care se afla sculptat «gisantul» se datorește desigur alegerii unui monument în care reprezentarea celui dispărut să fi fost posibilă. Ni se pare foarte firesc ca părinții lui Mateiaș să fi dorit a-i avea sculptat chipul pe monumentul funerar, după felul «gisanților» văzuți, poate în Transilvania, sau în orașele din Țara Romînească, Cîmpulung și Curtea de Argeș.

Aceasta nu înseamnă însă că trupul lui Mateiaș Basarab a fost depus în sar-

cofag, deci că acest monument a fost lucrat în vederea înhumării sale. Funcția sarcofagului lui Mateiaș a fost aceeași ca și a unei pietre de mormînt. Tot astfel se va prezenta sarcofagul Bălașei Cantacuzino¹⁷ — lucrat jumătate de secol mai tîrziu, în 1711, — cu pereții ajurați, deci nu pentru a adăposti rămășițele ficei de voievod, ci pentru a-i împodobi mormîntul. Somptuozitatea mormîntului lui

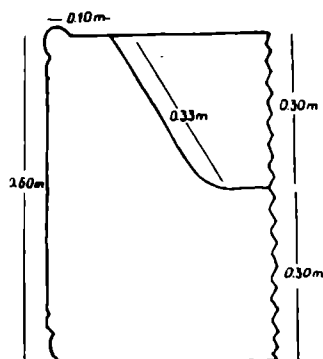


Fig. 4. — Sarcofagul lui Mateiaș, fiul lui Matei Basarab. Secțiune longitudinală. Desen de Yvonne Vlăduș.

Mateiaș se poate explica pe de o parte, prin afecțiunea pe care voievodul Matei Basarab o purta fiului său adoptiv, iar pe de alta, prin posibilitățile sale materiale, pe care le vădește piatra de mormînt pusă soției sale, doamnei Elina.

Faptul că acest fiu al lui Udriște Năsturel, adoptat de către Matei Basarab, era un demnitar al curții în clipa morții — postelnic — deși avea vîrsta de aproximativ numai 14 ani, ne permite să ne explicăm de ce el a fost reprezentat ca un adevărat boier, cu spadă la șold.

Desigur sarcofagul de care ne ocupăm nu a fost lucrat odată cu piatra de mormînt a doamnei Elina, ca să existe bănuiala că ele au fost comandate în același timp de către bătrînul voievod pentru sine și soția sa. Este evident că viziunea funcțională a acestor monumente este diferită. Trebuie să admitem că piatra doamnei Elina a succedat sarcofagului. Ea a fost lucrată în așa fel încît să nu distoneze cu forma înaltă a sarcofagului.

Aceste două monumente au fost deci executate înaintea morții lui Matei Basarab. Este puțin probabil că dacă bătrînul voievod și-ar fi pregătit monumentul

¹⁷ Fotografii N. GHICA-BUDEȘTI, *Evoluția arhitecturii în Muntenia, partea a IV-a, pl. DLXXVIII*,

funerar în biserica Domnească din Tîrgoviște, el să nu-l fi așezat în dreapta pronaosului, în locul de onoare. Chiar dacă Mateiaș ar fi murit înaintea sa, el i-ar fi hărăzit desigur un alt loc în pronaos, decît cel din dreapta.

Or din relatarea exactă a lui Paul de Alep¹⁸ aflăm că în acest loc se afla mormîn-

nească din Tîrgoviște. Aci el și-a înmormîntat fiul și doamna, proiectînd pentru sine lăcașul funerar în mănăstirea singurată de pe înălțimile Arnotei.

Conchidem deci că deoarece sarcofagul aparține unui înalt personaj Matei, înmormîntat în pronaosul bisericii Domnești din Tîrgoviște, între 1651 și 1662, dar nu într-o

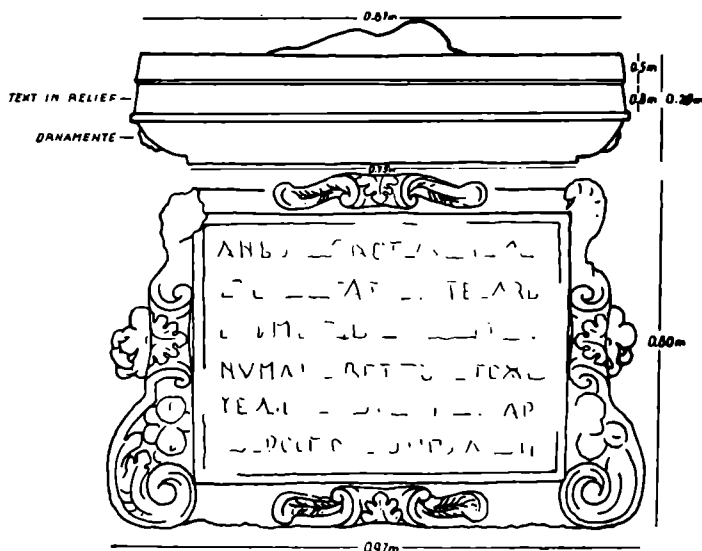


Fig. 5. — Sarcofagul lui Mateiaș, fiul lui Matei Basarab.
Reconstituire a laturii vestice. Desen de Yvonne Vlăduț.

tul lui Mateiaș — îngropat lingă zidul sudic al pronaosului — și alături de el, doamna Elina, moartă ulterior, Matei Basarab fiind înhumat în partea stîngă a pronaosului, acolo unde el nu își putea pregăti mormîntul¹⁹.

Explicația faptului că Matei Basarab nu și-a « rezervat » partea dreaptă a pronaosului și, mai puțin, partea stîngă, o găsim tot în relația lui Paul de Alep. Acesta arată că voievodul își exprimase, atîta vreme cît era în viață, dorința de a fi înmormîntat la Arnota, acolo unde el își înhumase tatăl, și că Constantin Șerban Cîrnu, succesorul său, nu-i respectase, dintr-o tenace desconsiderare, această ultimă voință²⁰. Ulterior, voievodul Radu Mihnea III repară această impietate, reînhumîndu-l la Arnota, unde se află și în prezent.

În lumina acestor considerații ni se pare nefundată ipoteza că Matei Basarab și-a pregătit monumentul funerar, atîta vreme cît era în viață, la biserica Dom-

dinică dimineată, cînd a murit voievodul Matei Basarab, ci într-o miercuri seara; deoarece dimensiunile acestui sarcofag convin înhumării unui adolescent, dar nu unui om matur; deoarece « gisanțul » a fost reprezentat fără barbă, fiind deci adolescent în clipa morții, și deoarece Matei Basarab și-a exprimat public dorința de a fi înmormîntat la Arnota — acolo unde a fost reînhumat în cele din urmă —, acest sarcofag a aparținut nu lui Matei Basarab, care nu și-a pregătit monumentul funerar din timpul vieții, ci fiului său adoptiv Mateiaș.

★

După ce am dedus pe baza vestigiilor materiale ale celor două monumente de care ne-am ocupat — în realitate, după cum am văzut, unul singur — și pornind de la aspectul și inscripțiile lor, că ele aparțin lui Mateiaș, fiul lui Matei Basarab, să încercăm a desluși istoricul încilcit al

¹⁸ Loc. cit.

¹⁹ Vezi nota 34.

²⁰ Vezi notele 50 și 51.

capacului sarcofagului transportat din Tîrgoviște în primul sfert al secolului al XVIII-lea, căruia i s-au conferit o serie de atribuiri neverosimile.

Știm că acest capac al sarcofagului reprezentînd un « gisant » a intrat în colecția marelui ban Mihail Ghica, fiind, foarte probabil, ridicat de către acest colecționar amator, din Tîrgoviște, într-o « excursie arheologică ». În 1835 împreună cu « o adunare de monede vechi romane, elinești și bizantine... aflate în țara noastră » acest « gisant » a fost dăruit de către marele ban, în calitatea sa de « mădular al eforiei școalelor », « Muzeului de istoria naturală și de antichități » care se înfiripase pe lângă colegiul sf. Sava, cu mențiunea « chipul întreg de piatră în relief al lui Mateiaș craiul, nalt de șase palme, cu inscriere, aflat în orașul Tîrgoviște... ».

Această primă mențiune « Mateiaș » (deci fiul lui Matei Basarab) pe care o găsim în catalogul colecției lui Mihail Ghica este singura care corespunde adevărului, pentru că ea consemna desigur fie tradiția tîrgovișteană, fie un fragment de inscripție pierdut poate pe drumul dintre Tîrgoviște și București²¹.

Pînă în 8 iulie 1837, cînd se reorganizează muzeul, care însuma păsări împăiate, minerale și colecția marelui ban, adăpostite într-o sală clădită anume alături de colegiu, și se numește conservator « Wahlstein » (Scarlat Wahlstein) care era și profesor de desen la colegiu, nu există un salariat al muzeului²². Desigur că, la vizita sa din 1836, învățatul ardelean Timotei Cipariu a fost condus în muzeu de Aaron Florian, care i-a relatat poate exact despre atribuirea cu care piatra intrase în muzeu sau a modificat numele de « Mateiaș » în cel de « Matei ».

Oricum, Timotei Cipariu, greșit infor-

mat sau confundînd numele de Mateiaș cu cel de Matei, consemnează că piatra a aparținut lui Matei Basarab, adăugînd că are o « însciere slavonească » și alta latinească cu « Morior » pe margine²³.

La 2 aprilie 1853, deci după 18 ani de la înghetarea muzeului, Scarlat Wahlstein « conservatorul Muzeului Național » trimite Ministerului Instrucțiunii « după porunca ce <i> s-a dat » mai multe cataloage — cu minerale, păsări împăiate etc. — printre care și « Catalogul monețelor și a antichităților »²⁴ < sic >.

Obiectul notat nr. 2 este « o piatră luată de asupra de la un mormînt din ruinata biserică catolică de la Tîrgoviște. Ea înfățișează un chip unui Viteazu Romînu, cu inscripția latină și bulgară »²⁵.

Este probabil că S. Wahlstein, croat, probabil catolic (își germanizase numele și executase lucrări pentru biserica catolică din București²⁶), găsind mențiunea despre Matiaș Craiu, a considerat-o neverosimilă, și pentru că numele de Mateiaș Crai este numele popular în Țara Romînească a lui Matei Corvin, a considerat că ea se datorează faptului că monumentul a fost găsit la biserica catolică din Tîrgoviște. La data aceea, donatorul monumentului, Mihail Ghica (1792—1850), care ar fi putut da eventualele relații, era mort.

S. Wahlstein consemnează de asemenea, ca replică la mențiunea la care ne referim, că « ea înfățișează un chip unui Viteazu Romînu < deci nu putea aparține lui Matei Corvin pentru că are >... inscripția latină și bulgară ».

Aceeași mențiune S. Wahlstein o face într-un alt catalog înaintat Ministerului Instrucțiunii în 1860²⁷.

Mai tîrziu, în 1864, la înființarea Muzeului național de antichități în urma donației Mavros²⁸, custode al Muzeului este

²¹ Vezi C. MOISIL, *Cabinetul numismatic al Academiei Romîne*, București, 1934; idem, *Colecția de monede a marelui ban Mihail Ghica*, în *Cronica numismatică și arheologică*, VII, 1927; ȘTEFAN POP, *Colegiul Național sf. Sava*, în *Boabe de griu*, nr. IV, iulie, 1933, p. 414. (Citate de AURORA ILIEȘ, *Date noi în legătură cu primul muzeu din București*, în curs de apariție).

Marele ban Mihail Ghica era un pasionat colecționar și arheolog amator (vezi *Antichități pămîntenești*, în *Curierul românesc*, nr. 46 din 22 noiembrie 1837, p. 183). El făcea deci săpături și cercetări, îmbogățindu-și colecția. În legătură cu calitatea sa de « mădular al eforiei școlilor naționale » vezi Arh. St. Buc., Fond. Min. Instr. 5002/1839 și 2880/1842. În legătură

cu colecția lui Mihail Ghica vezi și C<EZAR> B<OLIA>, *Dora D'Istria*, în *Trompeta Carpaților*, nr. 1081, 26 august 1873.

²² ȘTEFAN POP, op. cit., p. 414 (vezi și Arh. St. Buc., Fond Min. Instr. 6695/1837).

²³ Vezi p. 111.

²⁴ Arh. St. Buc., Fond Min. Instr. 2737/1859 (cuprinzînd dosarele anilor 1849—1853), f. 213.

²⁵ Ibidem.

²⁶ *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, II, București, Edit. Acad. R.P.R., 1959, p. 42.

²⁷ Arh. St. Buc., Fond Min. Instr. 4026/1854, f. 440.

²⁸ Vezi adresa nr. 1746 din 12 aprilie 1868 către Minister (Arh. St. Buc., Fond Min. Instr. 540/1868, f. 153).

Al. Russo²⁹, care aşază probabil monumentul provenit de la vechiul muzeu sf. Sava în vestibulul de la intrarea în cancelaria muzeului nou creat, acolo unde îl menţionează şi Gr. Tocilescu, în catalogul muzeului din 1906³⁰.

Patru ani după înfiinţarea noului muzeu, în 2 iulie 1868, Ministerul de Interne trimite Ministerului instrucţiunii o adresă prin care sesizează ministerul că prefectura de Vlaşca i-a trimis: «o piatră ce s-a găsit îngropată în pământ la comuna Manu. În această piatră se vede sculptat în relief o figură de om, ţinând o mână pe piept şi avînd în cealaltă un miner de sabie»³¹.

La rîndu-i ministerul trimite muzeului o adresă cu acelaşi conţinut. Pe această din urmă adresă găsim două apostile: «Trecută la nr. 184 la antice» şi «S-a primit şi s-a depus în vestibul»³².

Este vorba desigur de o sculptură antică, care reprezenta, ca şi piatra de care ne ocupăm, un personaj. Acest personaj avea însă o mână pe piept şi nu sub cap.

Deducem deci că, după 1868, atît piatra de mormînt a lui Mateiaş, fiul lui Matei Basarab, cît şi cea transportată din comuna Manu, jud. Vlaşca, se aflau aşezate în vestibul. Ulterior, în vestibul a rămas probabil numai prima, cealaltă fiind mutată într-altă parte sau pierdută.

Deoarece descrierea acesteia din urmă corespundea cu aspectul celei aduse de la Tîrgovişte, Gr. Tocilescu, care nu a cunoscut desigur cataloagele vechiului muzeu din 1835, 1853 şi 1860 — probabil pierdute la acea dată — ci numai catalogul redactat de Al. Russo şi arhiva muzeului nou creat, a considerat că ea reprezintă

«un mare spătar din sec. al XVII-lea, găsit la comuna Manu (jud. Vlaşca)»³³.

Alte interpretări greşite, datorită faptului că nu se cunoşteau nici un fel de ştiri despre acest monument, au urmat — aşa cum am arătat la începutul acestei lucrări — opiniei lui Gr. Tocilescu.

Din acest lung istoric al atribuirilor făcute monumentului, deducem că iniţial el a fost prezentat ca aparţinînd lui «Mateiaş» — ceea ce confirmă deducţiile noastre făcute pe baza inscripţiilor şi dimensiunilor celor două părţi componente ale întregului sarcofag — şi că ulterior, datorită unor interpretări arbitrare sau unor confuzii, el a căpătat diferite alte identităţi.

★

După ce am încercat să identificăm sarcofagul lui Mateiaş, fiul adoptiv al lui Matei Basarab, şi să însăilăm istoricul acestui monument şi al diferitelor lui atribuii, să căutăm a stabili împrejurările social-politice în care au fost înmormîntaţi şi reînhumati membrii familiei lui Matei Basarab.

Aşa cum am arătat, monumentul funerar al lui Mateiaş a fost lucrat probabil în cea de a doua jumătate a anului 1652. În august 1653, trei luni după bătălia de la Finta, moare şi doamna Elina şi este probabil că piatra de mormînt i-a fost comandată după moarte. Deşi în formă de sarcofag, lungă de 2,45 m, lată de 1,13 m, ea are înălţimea de numai 0,35 m şi este masivă, nescobită în mijloc, fiind concepută să acopere mormîntul doamnei. Aspectul de sarcofag al acestei pietre de mormînt se datoreşte faptului că ea a fost

²⁹ AL. RUSSO apare semnînd adrese la Muzeul naţional din 1864 (deci de la înfiinţarea Muzeului) pînă în 1870. În 1875 locul său este ocupat de I. Burghel (vezi *Catalogul Muzeului de antichităţi*, existent în arhiva actualului Muzeu de arheologie din R.P.R.).

³⁰ GR. G. TOCILESCU, *Catalogul Muzeului naţional de antichităţi*, Cap. B. «Vestibulul de la intrarea cancelariei muzeului». Monumentul este menţionat la nr. 15 al acestui capitol.

³¹ Arh. St. Buc., Fond. Min. Instr. 540/1868, f. 333.

³² Copia adresei Ministerului Instrucţiunii pentru Muzeul de antichităţi, în Arh. St. Buc., Fond. Min. Instr. 540/1868, f. 334. De asemenea răspunsul de la muzeu cu nr. 7433: «Primindu-se piatra sculptată în relief ce aţi binevoit a o înainta pe baza adresei nr. 7431 din 9/21 iulie 1868 am onoare a vă face cunoscut că s-a regulat depunerea ei în muzeul de antichităţi».

Adresa Min. Instrucţiunii pentru Muzeul de antichităţi se găseşte în arhiva Muzeului de arheologie al R.P.R., dosar 1868, f. 137: «Am onoare a vă înainta spre trecere în inventar o piatră sculptată în relief ce reprezintă o figură de om cu o mână pe piept şi într-alta un miner de sabie, care găsită fiind în pământ la comuna Manu, jud. Vlaşca ni s-a trimis de către Ministerul de Interne pe lingă adresa nr. 10954...».

³³ În prezent com. Manu nu există pe teritoriul fostului jud. Vlaşca. (Vezi *Indicatorul alfabetic al localităţilor din R.P.R.*, Bucureşti, 1956, s.v.) Este foarte probabil, ca la mijloc să fie o greşeală de lectură a celui care copiază menţiunea de pe adresa prefecturii de Vlaşca pe cea a Ministerului de Interne (vezi nota 32) citind sau scriind «Manu» în loc de «Malu».

Comuna Manu trebuie să fi fost fie vechiul nume al satului Pietrele, fie actualul sat Malu, ambele în fostul judeţ Vlaşca.

gîndită să fie așezată lângă sarcofagul lui Mateiaș, mort cu un an mai devreme.

Sculptorul a trebuit să reducă diferența de înălțime dintre cele două monumente funerare și totodată să le armonizeze stilistic. El a soluționat problema sculptînd pentru doamna Elina o piatră de mormînt înaltă de 0,35 m, cu înfățișare de sarcofag.

Este firesc să ne gîndim că, inițial, mormîntul lui Mateiaș se afla lângă zidul sudic al pronaosului, iar cel al doamnei Elina alături³⁴. După profanarea de mai târziu, sarcofagul lui Mateiaș distrugîndu-se, osemintele mamei sale adoptive au fost puse în mormîntul său de lângă zidul sudic și acoperite cu lespedea doamnei Elina, concepută să fie văzută din toate părțile (latura nordică se afla inițial către sud, deoarece, în prezent, piatra este inversată).

Este puțin probabil — admițînd prin absurd că Matei Basarab ar fi intenționat să se îngroape în Țirgoviște — că după terminarea lucrului pietrei doamnei Elina, care trebuie să fi durat toată toamna lui 1653, meșterul, pe care îl putem numi al curții lui Matei, să fi avut timpul necesar pentru a lucra și piatra voievodului, așa cum s-a afirmat. De altfel, în primăvară, înainte de 20 martie, izbucnește răscoala seimenilor, voievodul este oprit chiar să intre în Țirgoviște, iar la 9 aprilie 1654 el moare³⁵.

Relatarea lui Paul de Alep — < Matei Basarab > « a fost pus într-un sicriu bogat ornat, demn de un principe »³⁶ — nu poate fi interpretată în sensul unei înmormîntări a lui Matei Basarab într-un sarcofag. O descriere a unei înmormîntări de

curte pe care Paul de Alep o face cu cîteva pagini înaintea relatării ceremonialului înhumării lui Matei Basarab are în vedere același detaliu, care îl interesează. El scrie că personajul « a fost coborît de pe targă și așezat într-un sicriu garnisit cu pînă roșie și îl înmormîntară »³⁷. Este firesc ca și în cazul lui Matei Basarab, Paul de Alep să fi remarcat că sicriul era bogat ornamentat.

Bănuim că, după înscăunarea lui Constantin Șerban Cîrnu, acesta a chemat spre sfîrșitul verii anului 1654 pe meșterul din Sibiu, pentru a-i comanda piatra de mormînt a predecesorului său. Este posibil ca meșterul să fi sculptat cu acest prilej modesta piatră de mormînt a ficei « căpitănelui nemțesc Gheorghie Kolzinski », din august 1654, care se află în prezent în biserica sf. Dimitrie din Țirgoviște³⁸.

Evenimentele din iarna lui 1655 îl împiedică probabil pe acest meșter să se apuce de lucru. Către sfîrșitul lui februarie 1655 începe vijelioasa răscoală a seimenilor³⁹. La 27 iunie 1655, Constantin Șerban reușește să înăbușe răscoala, dar în august are loc o nouă « răzmeriță » a călărașilor. Ne explicăm astfel de ce de abia la 1 martie 1656 — după prețioasa informație menționată de A. Sacerdoțeanu și St. Metzulescu — pietrarul sibian « care a tăiat piatră din carieră pentru mormîntul voievodului » vine în Cluj. Dintr-o altă însemnare din 16 iunie 1656, aflăm că această piatră « pentru mormîntul voievodului Matei » transportată cu patru care și 32 de boi, ajunsese la Boiul Mare⁴⁰.

Deoarece în imediata vecinătate a Clujului nu se găsește marmură⁴¹, bănuim că

³⁴ Încă din toamna lui 1653, PAUL DE ALEP scrie: « Din încăperea < pronaosului > unde sînt mormintele prinților, este o scară ducînd către < cafas >. (*The Travels of Macarius...*, vol. I, p. 121; Cf. *Voiage du patriarche Macarie d'Antioche*, Ed. BASILE RADU, în *Patrologia Orientalis*, t. XXIV, fasc. 4, p. 535). La recente cercetări arheologice s-a găsit această ușa dintre pronaos și cafas în sudul acestuia din urmă. Mormintele lui Mateiaș și doamnei Elina se aflau deci în sudul pronaosului.

Cu prilejul înmormîntării lui Matei Basarab, cîteva zile după 9 aprilie 1654, PAUL DE ALEP scrie: « ...și îl înmormîntară față în față cu soția sa defunctă și fiul său » (*op. cit.*, vol. I, p. 149; ed. BASILE RADU, t. XXIV, fasc. 4, p. 581), deci în nordul pronaosului.

³⁵ CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria romînilor*, vol. III, partea I, București, 1942, p. 60—61.

³⁶ PAUL DE ALEP, *op. cit.*, vol. I, p. 149. Traducerea engleză este a fost controlată după original de prof. A. Muradșah, căruia îi aducem mulțumirile noastre.

³⁷ *Ibidem*, p. 135.

³⁸ Vezi S. și G. METZULESCU, *Cîteva lămuriri în legătură cu ctitorul catedralei patriarhale*, în B.O.R., LXVI, nr. 9, sept. 1958, p. 860.

³⁹ Vezi EUGEN STĂNESCU, *Cronicarii munteni (Studiu introductiv la...)*, vol. I, București, 1961, p. LVIII.

⁴⁰ Mențiunile din *Socotelile orașului Cluj*, la St. Meteș, *Domni și boieri din țările romîne în orașul Cluj și romîni din Cluj*, citate de A. SACERDOȚEANU și ST. METZULESCU, *Întîia piatră de mormînt a lui Matei Basarab...*, p. 348.

⁴¹ Vezi *Enciclopedia Romîniei*, III, p. 778 și harta p. 780. Prof. Ernest Balogh, geolog de la universitatea din Cluj, a avut amabilitatea

această carieră se afla aproape de Dumbrăveni. Este evident că cei 32 de boi nu au transportat o singură piatră de mormint.

Într-adevăr, în toamna lui 1656 două pietre de marmură, de dimensiuni asemănătoare (cea care va deveni a lui Matei Basarab de la Arnota — 2,35 m × 0,88 m — și cea care va acoperi mormintul doamnei Bălașa, din biserica sf. Vineri — 2,45 m × 0,90 m) ambele apropiate ca lungime (2,45 m) de piatra de mormint a doamnei Elina și ca lățime de sarcofagul și de capacul sarcofagului (inclusiv ornamentele) a lui Mateiaș (0,90 m), ceea ce arată că același meșter le tăiașe din carieră, vor ajunge în Tirgoviște⁴².

Presupunem că pietrarul sibian a transportat pietrele, apoi s-a întors peste munți fără să le sculpteze. Nu putem crede că el s-a apucat, din porunca lui Constantin Șerban, să lucreze piatra lui Matei Basarab, lăsând în grija unui sculptor vădit inferior ca măiestrie, să cioplească, câteva luni mai târziu, în primăvara lui 1657, piatra doamnei Bălașa, soția lui Constantin Șerban, moartă în 22 martie 1657⁴³.

Este posibil ca între voievodul Constantin Șerban și sculptorul sibian să fi survenit o neînțelegere de bani. Nu trebuie să uităm că voievodul trecea prin mari dificultăți financiare⁴⁴ și, probabil, prețurile marelui meșter erau ridicate. Nu este de asemenea exclus ca meșterul să fi fost reținut în Transilvania de unele

evenimente familiare sau de alte comenzi.

Oricum doamna Bălașa — contrariu a ceea ce s-a afirmat — a fost de la început înhumată în biserica sf. Vineri⁴⁵, ctitoria sa « de iznoavă »⁴⁶, în pronaos⁴⁷, în locul în care se găsește și astăzi, punându-i-se pe mormint piatra adusă în Tirgoviște de sculptorul sibian și lucrată de un alt meșter, probabil localnic, în vreme ce Matei Basarab rămânea mai departe fără monument funerar. Inscripția pietrei doamnei Bălașa arată clar că această piatră a fost pusă de către soțul său, după al doilea an al domniei lui. Ne este greu să credem că voievodul Constantin Șerban a comandat pentru mormintul lui Matei Basarab frumoasa piatră pe care o vedem în prezent la mănăstirea Arnota, iar pentru soția sa modesta lucrare din biserica sf. Vineri, mai cu seamă că, așa cum reiese din documentele epocii, din cronicile țării și din relatările lui Paul de Alep, Constantin Șerban nutrea o manifestă animozitate pentru predecesorul său.

Este probabil că trupele de invazie turco-tătare, care înscăunează în ianuarie 1658 pe Mihnea Radu III, găsesc intacte monumentele funerare ale lui Mateiaș, doamnei Elina și doamnei Bălașa, iar mormintul lui Matei Basarab fără piatră deasupra.

Pasajul din *Cronica Țării Românești* referitor la așa-numita răscoală a seimeștilor din 1655⁴⁸, al cărei centru se pare

să ne comunice că în apropierea Clujului nu există o marmură asemănătoare cu cea din care este lucrată piatra de mormint de la Arnota. În valea Someșului Rece — la o distanță de circa 40 km în linie dreaptă de Cluj — și în munții Bihorului — la circa 70 de km — există roci asemănătoare, dar care nu au fost pînă în prezent explorate.

⁴² Cf. A. SACERDOȚEANU și ST. METZULESCU, *Întia piatră de mormint a lui Matei Basarab...*, p. 349.

⁴³ Fotografia și inscripția la S. și G. METZULESCU, *op. cit.* Importantă observația că textul de pe piatra doamnei Bălașa este copiat după cel al doamnei Elina.

⁴⁴ « În cursul anului 1657, domnii romini sînt supuși la tot felul de încercări, care aveau să ducă la mazilirea lor. Vizirul cere 1000 de pungi, jumătate de milion de oi și 300 de cai. Domnul trimite « arz » și obține iertarea ». (N. C. BEJENARU, *Domnia lui Constantin Vodă Șerban de la stabilirea supremației lui Racoczy asupra Țării Românești pînă la mazilirea lui*, în *Arhiva, Iași*, XXXII, 1925, p. 211).

⁴⁵ « După ce o înmormintară < pe doamna Bălașa > în tinda bisericii de curte din afară, o mare masă fu dată celor de față » (PAUL DE ALEP, *op. cit.*, vol. II, p. 332).

⁴⁶ Vezi N. IORGA, *Inscripții...*, fasc. I, p. 110.

⁴⁷ Constatăm o etapă de construcții la biserica sf. Vineri în 1852, cînd paharnicul N. Brătescu îi face « amvonul, clopotnița din temelie, au învelit... », deci a mărit biserica în forma de astăzi. Pronaosul așa cum se prezenta la mijlocul sec. al XVII-lea a rămas încorporat în actualul naos (este despărțit însă de vechiul naos prin două picioare de zid, care arată locul unde se ridica zidul dintre naos și pronaos). Noua adăogire din 1852 are o lățime mai mică decît cea a bisericii cum se prezenta în sec. al XVII-lea. Cele două etape de construcție se pot remarca la exterior prin fisurile apărute după cutremurul din 1940.

⁴⁸ Deoarece atît potirele, cît și moaștele stăteau pe pristoale, considerăm că la acestea sau la plăcile de piatră ale proscomidiiilor se referă redactorul cronicii (*Cronicari munteni...*, p. 166), cînd menționează: « Tot ce au aflat în biserici

că a fost Bucureștiul și nu Tirgoviște⁴⁹, în timpul căreia ar fi fost profanate mormintele din biserica Domnească din Tirgoviște, așa cum susțin unii autori, are alt înțeles. Pe de altă parte, relatarea lui Paul de Alep⁵⁰, confirmată riguros de documentele Arnotei în legătură cu moșia Măceșu⁵¹, și cu alte mărturii contemporane⁵², precizează că mormintele au fost profanate în 1658, cînd au fost sparte și pietrele de mormînt.

Relatarea lui Paul de Alep încurajează presupunerea noastră că, la data aceea, mormîntul lui Matei Basarab nu avea piatră funerară. Monumentul lui Mateiaș a fost distrus, cel al doamnei Elina mutilat parțial. Cel al doamnei Bălașa a fost deteriorat în partea inferioară, pelatura dreaptă.

După înscăunarea sa, Mihnea Radu III, care a ținut la începutul domniei să se impună boierilor și care iubea fastul, chemă probabil pe sculptorul sibian să lucreze piatra de mormînt a lui Matei Basarab, pe care îl reînsumează « cu cinste » la Arnota. Desigur, prin acest gest politic, Mihnea Radu III a căutat pe de o parte să-și atragă bunăvoința boierilor, iar pe de altă să arate o dezaprobare a dezinteresului pe care îl manifestase Constantin Șerban pentru dorința supremă a predecesorului său.

Faptul că ziua morții nu este menționată în inscripția de pe piatră de mormînt de la Arnota, și că acest monument, așa cum arată A. Sacerdoțeanu și St. Metzulescu, pare sculptat de același meșter care a

lucrat pietrele lui Mateiaș și doamnei Elina, dar pe alt material, în alt moment (ornamentica este mai puțin încărcată decît la monumentul doamnei Elina, iar scrisul nu mai e în adîncime, ci în relief și numai în slavonește⁵³), confirmă presupunerea că piatra de mormînt de la Arnota a fost lucrată la începutul anului 1658, în timpul domniei lui Mihnea Radu III.

Tot la începutul domniei lui Mihnea Radu III, osemintele doamnei Elina și cele ale lui Mateiaș sînt reînhumate în mormîntul lui Mateiaș, punîndu-se deasupra piatra funerară a doamnei, așa cum au rămas pînă în prezent, iar rămășițele doamnei Bălașa sînt readuse tot în vechiul pronaos al bisericii sf. Vineri, sub aceeași piatră, care îi fusese hărăzită la prima înmormîntare, așa cum se află și astăzi. Sarcofagul lui Mateiaș a avut un destin mai neprielnic. Unul dintre capetele sarcofagului sfărîmat a fost folosit ca recipient la apele de botez. Capacul sarcofagului, reprezentînd pe fiul adoptiv al lui Matei Basarab, a fost transportat la București de arheologul amator banul Mihail Ghica — așa cum am arătat — departe de cealaltă rămășiță a frumosului monument, singura care îi mai putea întregi înțelesul. Odată cu moartea banului Mihail Ghica (1850), identitatea sarcofagului se pierdu pentru mai bine de un secol.

★

După ce am identificat și datat pietrele de mormînt ale familiei voievo-

au luat. Numai pietrele goale au lăsat... ». Ni se pare cu totul hazardată presupunerea că pasajul are în vedere pietrele de mormînt ale voievozilor.

⁴⁹ Vezi N. IORGA, *Istoria romînilor*, vol. 6, București, 1938, p. 210.

⁵⁰ PAUL DE ALEP, *op. cit.*, vol. II, p. 392: « <tătarii> profanară mormîntul lui Matei Voievod, care își exprimase dorința să fie înmormîntat la Arnota... dar Constantin Vodă nu consimțise. Ei profanară apoi mormintele soției și fiului lui Matei și doamnei lui Constantin; și dezbrăcînd trupurile, și aruncîndu-le veșmintele, ei îi purtară goi pe străzi după ce sparseră în bucăți toate pietrele de mormînt ».

⁵¹ În hrisovul din 5 august 1661 de la voievodul Grigore Ghica (D. CRISTESCU, *Sfînta mănăstire Arnota*, Rimnicul Vilcii, 1937, p. 132), precum și în hrisovul din 7 aprilie 1675 a lui Duca Vodă (AL. ODOBESCU, în *Ateneul Român*, II, 1869, p. 14 nota 2) se menționează: «...După aceea s-au întîmplat lui Matei Voievod moarte, la scaun la Tirgoviște, și l-au îngropat în tînda bisericii Domnești: iar apoi fiind multe

răutăți și robii aici în țară de limbi păgine i-au scos oasele afară și au stătut cităva vreme acolo în biserică. Iar dacă stătu domn Mihnea a fi domn țării în urma lui Constantin Vodă, fiindu-i oasele desgropate, le-au trimis cu cinste tocmai acolo la această mănăstire Arnota, precum au fost poftit pînă era în viață ».

⁵² Relația lui Gabriel Mančić (Thomassy) din 1660 în *Acta Bulgariae Ecclesiastica...*, XVII, nr. CLVI A., p. 268: «...sînt doi ani de cînd au fost arse de tătari: înainte de invazie eu ridicasem o bună parte din mănăstire cu ajutorul principelui ».

⁵³ A. SACERDOȚEANU și St. METZULESCU, *op. cit.*, p. 350. În studiul *Morminte domnești...*, V. Drăghiceanu interpretează literele săpate sub crucea din mijlocul inscripției M.A.P.B. drept inițialele « meșterului sculptor polon ». În realitate este vorba de o invocare din marele octoih, glasul 5, sedelna de miercuri dimineață: *МѢРО ДВЕНОИ РАИ КМСТЯ* (locul căpăținii a devenit rai) (I. CHIȚIMIA, *În jurul unei interpretări: M.A.P.B.* (în curs de publicare).

dului Matei Basarab, ele fiind în ordinea apariției:

1) sarcofagul lui Mateiaș Voievod (mort puțină vreme înainte de 10 august 1652) lucrat în toamna lui 1652;

2) piatra de mormint a doamnei Elina (moartă în august 1653) lucrată în toamna lui 1653;

3) piatra de mormint a lui Matei Basarab (mort la 9 aprilie 1654) de la Arnota, lucrată în primăvara anului 1658,

se cuvine să cercetăm și cine a fost meșterul acestor valoroase opere, rămas pînă în prezent necunoscut.

Dacă piatra de mormint a doamnei Bălașa revelă o altă viziune și o mai modestă îndeminare în comparație cu cea a sculptorului lucrărilor enumerate mai sus, fiind cu siguranță opera unui alt meșter, mica piatră de mormint a fetei «căpitanului de nemți kir Gheorghie Kolzinski», decedată în august 1654⁵⁴, aparține atît prin frumoasa formă a literelor cît și prin cartușul central aplicat, care ca și la piatra de mormint a doamnei Elina este în prezent căzut, aceluiași sculptor. Ea nu prezintă însă trăsături caracteristice în afară de cele epigrafice, încît nu considerăm indicat a o insera în studiul de față.

Analizînd celelalte trei monumente de la mijlocul secolului al XVII-lea ale familiei lui Matei Basarab, constatăm aceeași viziune de renaștere germană tîrzie, a mijlocului secolului al XVII-lea, care însuma, într-o îngrămădire spectaculoasă, steme heraldice, cu tenanți serafici sau zoomorfici, cu timbre și lambrechinuri, cartușe încadrate de asemenea de genii, hulubi simbolici, ornamente vegetale pe care erau inscripții de felul celor constatate la monumentele studiate mai sus, ghirlande purtate de capete angelice, grifoni, arme de luptă etc.

Este o bogăție decorativă specifică renașterii germane, înfăptuită de un meșter care știe să dispună de această amplă recuzită și mai cu seamă să lucreze piatra cu o măiestrie neîntîlnită. Această viziune artistică complexă, servită de o măiestrie cu totul aleasă, ne indică singură pe marele meșter al epocii din această parte a Europei.

Din fericire s-a păstrat mențiunea (citată de A. Sacerdoțeanu și St. Metzulescu) din *Socotelile orașului Cluj* că autorul pietrei de mormint a lui Matei Basarab este un pietrar din Sibiu⁵⁵. Cercetînd sculpturile din Sibiu din acea epocă, constatăm că ele sînt, în majoritate, opera lui Elias Nicolai, artist cu bogate resurse și trăsături personale, calități și caracteristici pe care le putem constata în mod evident și în operele de care ne-am ocupat în această lucrare.

Într-adevăr Elias Nicolai (din existența căruia nu se cunosc pînă în prezent decît trei date: data celei de-a doua căsătorii cu Anna Hegyesch (13 iunie 1649), a celei de a treia căsătorii cu Margareta, văduva reverendului George Ehrmann (7 februarie 1655), și cea a unei moșteniri pe care o primește în 1660⁵⁶) lucrează în 1638 sarcofagul lui Georg Apaffi, a cărui asemănare cu monumentul lui Mateiaș voievod este foarte puternică.

Într-adevăr, la ambele monumente, constatăm că personajul este întins exact în aceeași poziție «într-un somn ușor», cum scrie V. Roth, «cu mîna dreaptă ridicată spre căpătii, cu stînga ținînd mînerul săbiei»⁵⁷. Una din inscripțiile religioase ale ambelor monumente este citatul din capitolul XIV al lui Iacob: «Homo natus de muliere...». Asemănările dintre operele din Țara Romînească și cele din Transilvania ale lui Elias Nicolai dovedesc, fără putință de tăgadă, că același artist le-a gîndit și le-a lucrat. Este aceeași viziune compozițională de renaștere tîrzie transilvăneană, cu simboluri și inscripții, care se adună însă într-o ordine remarcabilă și un echilibru de minte clară și ordonată. Aceeași tratare grasă, plină, a faldurilor, a volutelor vegetale, a lobilor frunzelor de acant, aceeași mișcare vie a trupurilor de genii sau tenanți, cu limitele impuse de bunul simț, simț al măsurii, care face din acest artist un clasic.

Așa cum arată acad. G. Oprescu, Elias Nicolai «se dovedește un cioplitor în piatră excelent, un bun desenator și un portretist capabil să dea viață operelor ce execută mai ales prin multiplicitatea și precizia detaliilor»⁵⁸.

⁵⁴ Vezi S. și G. METZULESCU, *Cîteva lămuriri în legătură cu ctitorul catedralei patriarhale*, în B.O.R., LXVI, nr. 9, sept. 1958, p. 860.

⁵⁵ Vezi A. SACERDOȚEANU și ST. METZULESCU, *Întîia piatră de mormint a lui Matei Basarab*, ..., p. 348.

⁵⁶ VICTOR ROTH, *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen*, Strassburg, 1906, p. 91.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ G. OPRESCU, *Bisericile cetăți ale sașilor din Ardeal*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1957, p. 116.

Lucrările din Țara Românească, cu care-i reîntregim opera, pot să adauge date noi la biografia unuia dintre cei mai mari sculptori medievali din Transilvania.

Elias Nicolai a sculptat în toamna lui 1652 sarcofagul coconului Mateiaș, mort puțină vreme înainte de 10 august 1652, apoi în toamna anului următor piatra de mormânt a doamnei Elina, moartă la 10 august 1653.

În toamna anului 1654 îl găsim din nou pe meșterul sibian în Țara Românească, luînd comanda de la voievodul Constantin Șerban pentru monumentul funerar al lui Matei Basarab, mort în 9 aprilie 1654. Cu acest prilej îl lucrează și piatra de mormânt a fiicei « căpitanului de nemți kir Gheorghe Kolzinski », decedată în august 1654.

Elias Nicolai se reîntoarce în Sibiu. Din cauza răscoalelor seimenilor și călărașilor care au loc în Țara Românească în 1655, el nu începe execuția comenzii voievodului Constantin Șerban decît în primăvara lui 1656. La 1 martie 1656 îl găsim tăind marmură dintr-o carieră din Transilvania, apoi în iunie al celuiiași an transportînd-o spre Tîrgoviște, unde materialul a ajuns probabil la sfîrșitul verii.

O împrejurare pe care nu o cunoaștem, ci doar o presupunem, determină pe Elias Nicolai să se întoarcă din nou la Sibiu, fără a sculpta cele două pietre de mormînt comandate de către Constantin Șerban.

Una dintre aceste pietre va acoperi, sculptată de un meșter local, mormîntul doamnei Bălașa moartă la 22 martie 1657. Cealaltă, hărăzită lui Matei Basarab, este cioplită de către Elias Nicolai, chemat de către voievodul Mihnea Radu III, de abia în primăvara anului 1658, cînd ea este așezată pe mormîntul de reînhumare din biserica mănăstirii Arnota.

Faptul că între 1652 și 1660 (anul pietrei de mormînt a lui Christian Barth și cel al ultimei mențiuni despre artist) nu se cunosc opere ale lui Elias Nicolai, în afară de piatra de mormînt a lui Christian Greising, mort în 1655 — lucrare nesemnaltă încă ca aparținînd sculptorului⁵⁹ —, an care coincide cu boala și moartea celei de a doua soții și cu căsătoria cu cea de a treia, cînd meșterul trebuia deci să stea la Sibiu, precum și — așa cum am văzut — cu răscoalele din Țara Românească, un alt motiv pentru a rămîne în Sibiu în acest răstimp, se datorește tocmai împrejurării că, în această epocă, el a lucrat pentru curtea din Tîrgoviște, în timpul celor trei voievozi. Cele patru comenzi din Țara Românească, cunoscute pînă în prezent, permit să se constate că între 1652 și 1660 Elias Nicolai a activat în continuare cu aceeași forță de muncă pe care o aflăm trecînd în revistă operele sale din Transilvania.

PAVEL CHIHAI

URMELE UNUI MONUMENT BRÎNCOVENESC ÎN CURTEA DOMNEASCĂ DIN TÎRGOVIȘTE

După cum se știe, în relatarea amănunțită a evenimentelor domniei lui Constantin Brîncoveanu, cronica oficială, al cărei autor este logofătul Radu Greceanu, nu scapă din vedere consemnarea mereu precisă a începerii sau terminării importantelor ctitorii — laice și bisericești — ale domnului.

Printre evenimentele celei de-a doua părți a anului 1698 aflăm despre călătoria prin țară a întregii curți, sosită în ultima zi a lunii iulie în Tîrgoviște. « Și după venirea mării-sale la Tîrgoviște — notează cronicarul — s-au isprăvit și foișorul cel boltit den grădina domnească, care den trecutul an să înce-

puse de să zidise, iar într-acest an s-au isprăvit și de alte podoabe ce l-au înfru-

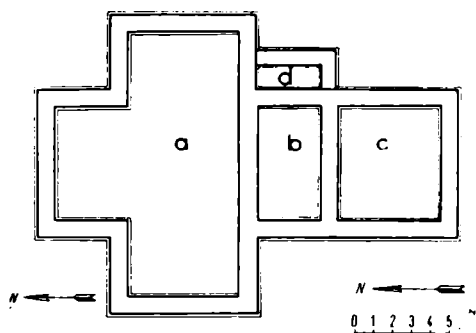


Fig. 1. — Planul foișorului.

⁵⁹ Incastrată în zidul estic al ferulei bisericii din Sibiu.



Fig. 2. -- Capital de la foișorul descoperit.

mosefat, cum să și vede, că e foarte ciudat »¹.

În acest fel un izvor istoric important adaugă la șirul lung al construcțiilor brincovenești încă una — remarcabilă după cum reiese din pasajul citat —, creată în scop de agrement în grădina de lângă palatul domnesc, cu puțin timp înainte și el renovat². Construcția foișorului se plasează deci între 1697 și 1698, ani importanți în activitatea ctitoricească a domniei, dacă ținem seama de faptul că acum se termină de clădit sau reamenajat la București, Potlogi, Făgăraș și chiar în Tîrgoviște o serie de însemnate monumente³.

Alte date despre foișorul brincovenesc vin din condica vistieriei, ce înregistra cu precizie veniturile și cheltuielile domniei⁴. Cheltuielile în legătură cu curtea din Tîrgoviște sînt atît de mari, încît aflăm că la un moment dat acoperirea lor s-a făcut printr-un impozit impus țăranilor, din cei 3 000 de taleri realizați pe această cale 1 200 fiind cheltuiți pentru casele domnești ale « doftorului », « iazagiului », « surlarilor », pentru clopotniță etc.⁵. Într-un pasaj al condicii aflăm de asemenea că s-au făcut cheltuieli pentru un foișor zidit din cărămidă și piatră, care nu poate fi altul decît cel amintit în exact aceeași vreme în cronica

Greceanului. Activitatea legată de construcția acestui foișor, după cum reiese din condică, se ducea în orice caz în aprilie 1697, cînd se dau 100 de taleri « lui vel-aga pentru foișor »⁶, în mai 1697, cînd se dau încă 30 de taleri pentru 40 de care de var aduse din apropiere (Brănești-Pucioasa) și necesare pentru același foișor⁷; în sfîrșit, în martie 1698, cînd se plătesc încă 30 de taleri pietrarilor din Albești pentru pietrele « făcute » la foișorul din Tîrgoviște⁸. Prin aceste date exacte obținute din condică, putem plasa cu siguranță relativă începerea zidirii foișorului în primăvara anului 1697, dată ce coincide cu cea fixată de cronica logofătului Radu Greceanu.

Informația în legătură cu piatra care era adusă de la Albești e interesantă. Fasonarea era executată de pietrari veniți tot de aci, care « tăiau », « făceau » și « lucrau » piatra⁹, însărcinîndu-se astfel probabil cu toate operațiile legate de prelucrarea acestui material, de la scoaterea din carieră pînă la realizarea sa artistică, lucru semnificativ pentru aprecierea nivelului tehnic-artistic al meșteșugarilor locali. Tuturor acestor date li s-a adăugat, în primăvara anului 1963, descoperirea prin săpătură arheologică, în cadrul șantierului din Tîrgoviște al Direcției monumentelor istorice, a urmelor

¹ *Cronica lui Radu Greceanu*, în *Cronicarii munteni*, vol. II, București, E.S.P.L.A., 1961, p. 99.

² *Ibidem*, p. 68.

³ *Ibidem*, p. 98 și urm.

⁴ ION RADU MIRCEA, *Date din condica vistieriei privind construcțiile din Țara Romînească*

1694—1704, în *Sesiunea științifică a D.M.I.*, ianuarie 1963, p. 138—142.

⁵ *Ibidem*, p. 138—139.

⁶ *Ibidem*, p. 141.

⁷ *Ibidem*, p. 140.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.



Fig. 3. — Fragmente de capitel de la același foișor.

foișorului din curtea domnească. Distrusă pînă la temelii, construcția a suferit poate primele stricăciuni în 1714, cînd unele reședințe ale domnului decapitat sînt jefuite de turci¹⁰, sau mai tîrziu, în 1737, cu prilejul distrugerii curții domnești în timpul conflictului austro-turc. În orice caz la începutul secolului nostru, după unele informații, se mai vedeau la suprafață urme din zidurile complet acoperite pînă de curînd¹¹.

★

La circa 60 m est de zidul exterior al curții domnești, în axul unei intrări recent descoperite, practică la sfîrșitul secolului al XVII-lea în dubla incintă, au ieșit la iveală temelii de ziduri demantelate al căror contur evidențiază, dintru început, apartenența lor la o construcție de proporții mijlocii, foarte probabil cu două niveluri, a cărei prezență în fosta grădină domnească a facilitat atribuirea ei foișorului amintit în izvoarele istorice, cu atît mai mult cu cît aspectul materialului de construcție (cărămida întrebuintată în ziduri și cea pavimentară) data aceste urme la sfîrșitul secolului al XVII-lea¹². Zidurile se mai păstrează pe o înălțime medie de 0,40 m, cu o grosime ce variază între 0,87—0,90—1,15 m, fiind lucrate din cărămida întilnită și la celelalte construcții din incinta curții domnești atribuite epocii brîncovenești. Unele ziduri păstrează fie pe fața interioară, fie

pe cea exterioară urme de tencuială, al cărei grund (0,05 m grosime) conține cărămidă pisată, care-i dă un ton roșiatic în concordanță cu culoarea tencuielii. Planul construcției (fig. 1), oarecum cruciform, indică existența a patru încăperi de suprafețe diferite — A, B, C și D —, cea situată la nord avînd cele mai mari dimensiuni (14 × 9,93 m), considerînd în lățime și ieșindul dinspre miazănoapte (6 × 4 m).

Această încăpere — A — atît prin dimensiuni, prin orientarea spre perspectiva ce cuprindea Valea Ialomiței, Mănăstirea Dealul și vîrfurile Bucegilor, cît și prin elementele de artă brîncovenească descoperite în imediata ei vecinătate, presupunem că a avut cel puțin parțial funcția de *loggia* a construcției ridicate de Constantin Brîncoveanu în grădina palatului. Este mai mult ca probabil că atît această *loggia* cît și restul încăperilor să fi fost boltite, ca și în cazul altor construcții similare, cronică consemnînd după cum am văzut și acest fapt. Săpătura arheologică a descoperit în colțul de nord-est al încăperii, prăbușit în afară, un capitel din piatră de Albești (fig. 2) cu măiestrie lucrat, capitel asupra căruia vom reveni; de asemenea în raza acestei încăperi au ieșit la iveală nenumărate bucăți de stucatură și tencuială pictată, prinsă pe suportul de cărămidă, toate contribuind la atribuirea mai sus făcută.

¹⁰ V. DRĂGHICEANU, *Palatele lui Constantin Brîncoveanu*, 1926, p. 35.

¹¹ Primele informații în legătură cu existența unor ziduri ne-au fost furnizate de ing. M.

Constantinescu și prof. C. Nițescu, cărora le mulțumim și pe această cale.

¹² Planul și releveul au fost executate de Emma Moisesescu.



Fig. 4. — Fragmente de capitel de la același foișor.

A doua încăpere — B —, la sud de prima, este de proporții mult mai reduse ($6,05 \times 2,88$ m), avînd o situație oarecum centrală în ansamblul construcției. Zidul care o desparte de încăperea A este cel mai gros (1,15 m), deosebindu-se de celelalte ziduri prin aceea că este înecat în mortar, fiind menit prin poziția sa mediană a suporta sarcinile cele mai mari din punctul de vedere al rezistenței (ne referim în primul rînd la greutatea reprezentată de acoperiș). După toate probabilitățile, mica încăpere centrală care se ridică deasupra zidurilor ce s-au mai păstrat creă accesul spre camerele A și C și era legată de exterior — putem presupune — printr-o scară adosată părții de vest a încăperii A. Astfel încăperii B îi revenea rolul de vestibul al foișorului, rol determinat atît de poziția sa centrală, cît și de dimensiunile relativ reduse.

Încăperea C — ultima spre sud — este a doua în ordinea dimensiunilor ($6,05 \times 5,90$), iar ca o particularitate a zidurilor ce o susțineau putem nota faptul că acestea păstrează și pe fața interioară urmele tencuiei zugrăvite în roșu. Pe zidul care desparte încăperea B de încăperea C se observă începutul unei benzi zugrăvite în acest fel, distingîndu-se chiar urmele pensulării. Faptul că găsim în această încăpere tencuială pînă la baza zidului ridică problema existenței unui prim cat cu funcția de pivniță, al cărei nivel de călcare corespundea nivelului exterior. Aceasta se explica desigur prin existența terenului mlăștinos al grădinii domnești, care nu permitea o adîncire a construcției în sol datorită infiltrațiilor apei. Situația este și mai evidentă

în cazul ultimei încăperi — D —, cea mai mică dintre toate ($3,53 \times 1,30$), unde talpa fundației zidurilor, ca și vechea pardoseală de lemn se sprijineau pe piloți de stejar după o veche tradiție constructivă. Trebuie specificat că mica încăpere D, a cărei funcție precisă nu se poate stabili, este adăugată foișorului, lucru evident în cazul zidurilor de sud și est care sînt adosate, «prinzînd» tencuiala exterioară a zidurilor cărora se adosau; nu este exclus ca încăperea creată prin aceste adosări să fi servit unei scări ce dădea acces mai direct din loggia în grădină.

În sfîrșit, s-au descoperit atît în interiorul, cît și în exteriorul construcției urme de paviment format din cărămizi speciale pavimentare patruletate (cu latura de 0,21 m), identice cu cele ce apar la palatul domnesc în aceeași epocă.

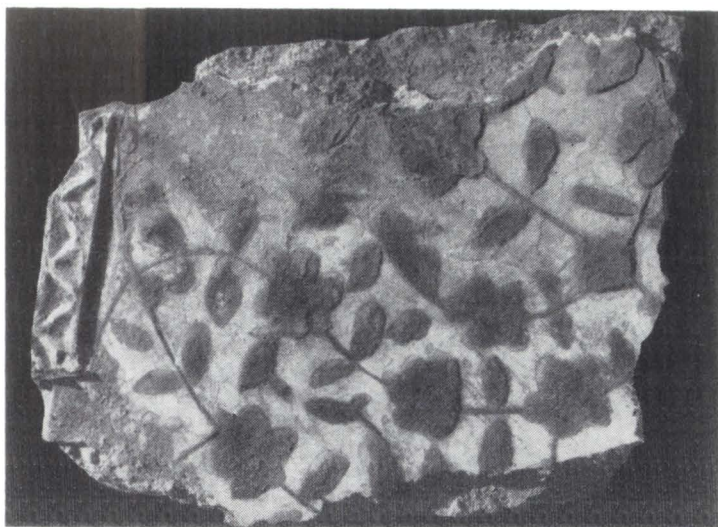
★

Starea mai mult decît precară a resturilor foișorului brîncovenesc, din care vreme îndelungată s-a scos material de construcție, nu a permis păstrarea elementelor decorative foarte bogate, desigur, la sfîrșitul secolului al XVII-lea cînd cronică considera obligatorie înregistrarea calităților estetice ale edificiului.

Cercetarea arheologică a surprins o mică parte a acestor elemente — fragmente de capitel, bucăți de tencuială pictată și stucatură, ca și fragmente independente de stucatură.

Pe baza acestor elemente decorative putem doar să ne imaginăm ceva din bogăția decorației foișorului atît în inte-

Fig. 5. -- Bloc de zidărie cu tencuială pictată în decor vegetal.



rior, cât și la exterior și putem stabili cu ușurință analogii care încadrează urmele monumentului din grădina domnească din Tîrgoviște în largă arie pe care o cuprinde arta brîncovenească.

Cea mai bine păstrată piesă este capitelul întreg din piatră de Albești găsit în colțul de nord-est al încăperii A, acolo unde postulăm existența unei *loggia* și unde s-au descoperit cele mai numeroase fragmente decorative — capitele, tencuială pictată, stucatură. Respectivul capitel — de colț după formă și locul găsirii, — cu latura de 0,53 m, are o abacă pătrată sub care se dezvoltă ornamentul vegetal reprezentat de o frunză de acant, stilizată, cu nervuri perlate și un desen floral de asemenea stilizat ce înconjură capitelul. Tamburul coloanei aflat sub capitel va fi avut un profil ce făcea trecerea de la forma octogonală a părții inferioare a capitelului la fusul propriu-zis al coloanei, probabil rotund; s-au păstrat de altfel cramponul metalic și urme ale foi de plumb ce se afla între capitel și primul tambur.

De-a lungul laturilor de est și de nord ale încăperii A s-au descoperit, cum am avut prilejul să arătăm mai sus, fragmente de capitel cu baza octogonală sau pătrată, indicînd poate prin aceasta poziția de colț sau de cîmp a coloanelor din care făceau parte. Ornamentul vegetal cunoaște și el încă două variante, una avînd desenul floral mai bogat (fig. 3), iar cealaltă caracterizîndu-se prin eleganța trasării elementului vegetal, unduios și cu finețe executat (fig. 4).

Tencuiala pictată a interioarelor, proprie epocii brîncovenești, a apărut în mari

cantități în săpătura arheologică, ornamentul cu predilecție folosit fiind cel vegetal, vrejul continuu cu frunze și flori ce acoperă anumite zone ale peretelui (fig. 5). De asemenea apar benzi pictate ce separau panourile de tencuială zugrăvită, rol pe care în anumite cazuri îl jucau și fișiile de stucatură. Culoarea obișnuită pentru desenul vegetal era aproape mereu albastru ultramarin, o particularitate a folosirii acestei culori fiind punerea ei în straturi mai groase, ce creau aproape impresia de relief. Procedul este interesant și ar merita să fie studiat comparativ în viitor, pentru a se surprinde raportul său cu celălalt procedeu decorativ contemporan al stucaturii, de al cărui efect se apropie considerabil.

Analogii pentru motivele decorative amintite avem la numeroase monumente brîncovenești. Ne putem referi astfel chiar la pictura de la sfîrșitul secolului al XVII-lea din biserica domnească din Tîrgoviște, unde, într-o întreagă zonă de lîngă catapeteasmă, în altar, ca și pe timpanul interior al intrării în pronaos, motivul vrejului cu frunze și flori este prezent. De asemenea decorul amintit (benzi cu motive vegetale mărginite de chenare roșii sau portocalii) apare la foișorul de est și la *loggia* palatului de la Mogoșoaia, atît la exterior, cât și în interior, așa cum va fi fost împodobit și foișorul din Tîrgoviște. În ceea ce privește procedul de zugrăvire a ornamentelor vegetale într-un strat gros de culoare, găsim analogii ce merg pînă la identitate, tot la Mogoșoaia, în pridvorul bisericii brîncovenești.

Al treilea și ultimul element decorativ atestat de cercetarea zonei foișorului este stucatura care contribuia la îmbogățirea decorației, prezentind ca forme caracteristice panouri decorate cu romburi, învecinate cu zone de tencuială pictată, baghete, frunze de acant, benzi cu zigzaguri în relief, folosite fie pentru mărginirea zonelor de tencuială pictată, fie pentru încadrarea gurilor.

★

Descoperirea urmelor foișorului brîncovenesc din grădina Curții domnești din

Țirgoviște constituie o confirmare în plus a legăturii strînse dintre cercetarea izvoarelor istorice și a vestigiilor culturii materiale. Adăugîndu-se celorlalte amenajări ce datează de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor, efectuate în incinta Curții, aceste urme vin să accentueze rolul pe care epoca ultimului cîtor important a avut-o în evoluția ansamblului de monumente reprezentat de reședința domnească Țirgovișteană.

RĂZVAN THEODORESCU
și
CRISTIAN MOISESCU

DESPRE MAJORUL PAPPAZOGLU ȘI MUZEUL SĂU

Istoricul și patrimoniul colecțiilor vechi de artă din țara noastră este încă foarte puțin cunoscut. Vîrnav, Kogălniceanu, Mihalache Ghica, Odobescu, Bolliac, printre alții, nu ne-au lăsat cataloage, iar referirile ajunse pînă la noi despre unele opere care le-au aparținut sînt sau insuficiente, sau inexacte. Adeseori, opere de o valoare foarte modestă erau încununat de nume răsunătoare și de bună seamă că trebuie să admitem și ipoteza că unele lucrări socotite anonime de priceperea proprietarilor lor pot să fi ascuns nume foarte importante. Cîtăm, de pildă, identificarea relativ recentă a unei pinze anonime din fosta colecție Esarcu drept o operă de Tintoretto, figurînd azi la loc de cinste în Muzeul de artă al R.P.R. De aceea, prezența unui catalog de muzeu (colecție particulară) de la mijlocul veacului trecut este pentru noi un document de valoare, chiar dacă confruntarea lui cu aureola colecționarului ne face să-i mai știrbim acesteia din străluciri.

Cunoașterea personalității majorului Pappazoglu, « pensioner și deputat notabil de mahala », după cum se recomandă el însuși în 1855, ne poate fi cel mai prețios ghid pentru cercetarea colecției sale și înțelegerea rolului pe care l-a avut în epoca sa. Militar înăscut, tirînd marțial pe străzile Bucureștilui, pînă la adînci bătrînețe, sabia și epoleții de aur cu trei rînduri, Pappazoglu ne-a lăsat o scriere cu caracter autobiografic, *Viața majorului D. Pappazoglu*, publicată în 1866, deci atunci cînd avea 55 de ani. Originile bogatei sale colecții le putem

găsi într-un paragraf al amintitei lucrări, paragraf datat 1856 și redactat cu modestia unei confesiuni cu un accentuat caracter didactic: « Majorul (sic) Pappazoglu nesuferind a sta în neactivitate și fără a aduce folos Țării lui, i-a venit salutara idee și i-a plăcut cum place la tot militarul de a se ocupa cu lucrări folositoare Țării lui și armatei ». Rezumatul versificat al acestei profesii de credință apare de altfel și în fruntea catalogului muzeului său:

« Fiecare cu ce poate
Să ajute țara sa,
Cu sudoare și cu toate,
Ba și chiar cu viața sa ».

De la mărturisirea aceasta, emoționant program de activitate, formulat însă într-o formă caragialescă, Pappazoglu începe să cutreiere țara în lung și în lat, oprindu-se în special în locurile populate cu vestigiile lumii antice, scoase la suprafață uneori chiar în urma brazdei plugului. De peste tot pe unde a colindat a colecționat, transportînd la București, cu osteneală și cheltuială mare, piese nenumărate, unele din ele de dimensiuni considerabile.

Înzestrat cu enormă bunăvoință și cu convingerea că face un act de cultură, vehementul romantic major Pappazoglu nu a reușit niciodată să depășească limitele unui diletant, gata oricînd să socotească lucruri foarte neînsemnate drept piese de o deosebită valoare istorică și artistică, punîndu-și firavele cunoștințe și modeste venituri în slujba unui patriotism dus, după cum l-a caracterizat

admirabil Maria Musicescu și Dumitru Nastase, « pînă la incandescență »¹.

Unele dintre aceste călătorii, făcute în vederea vizitării sau a colecționării obiectelor de interes istoric, le-a făcut în calitate de trimis al ocîrmuirii, dar cele mai multe, fapt demn de remarcă, pe cheltuiala sa. Mai trebuie menționat și faptul că în aceste călătorii își asocia un desenator și un tălmăci de limbă slavă plătiți de el. Privind lucrurile din punctul de vedere al cunoștințelor noastre de astăzi, efortul depus pentru o asemenea « recuzită » ni se pare disproportionat față de rezultate. Cercetînd aceste aspecte ale activității lui Pappazoglu, la care trebuie să mai adăugăm și pe acela de autor al multor cărți despre istoria țării, a unei « istorii a țării pe 1862 ani, cronograf tipărit cu litere mici pe o fișie de hîrtie sau pamblică de a se purta în buzunar într-o mică cutioară ca cele de chibrituri », de litograf a nenumărate planșe, pentru care și-a asociat pe cei mai de seamă litografi ai epocii, în frunte cu Szathmary, trebuie, în ultimă analiză, să facem să incline balanța judecății noastre în favoarea acestui uitat personaj.

Contemporan cu Bolliac, și acesta colecționar și arheolog, servit însă de o cultură mai serioasă și, poate, de mai puțină fantezie, personalitatea și numele lui Pappazoglu apun complet în momentul apariției în cultura romînească a lui Odobescu, eruditul autor al primelor cursuri de arheologie de la noi.

Răsfoind catalogul muzeului situat pe Calea Văcărești la nr. 151, « culoarea de albastru », sesizăm intenția autorului de a clasifica riguros materialul, însă bunelor sale intenții nu le-a răspuns priceperea sau educația științifică. Clasificarea monezelor antice după dimensiuni, formînd șase categorii, pare astăzi hilară, ca și « despărțirea » a X-a, care, grupînd obiectele după materialele înrudite din care erau făcute, cuprinde « pietre mari cu diferite sculpturi, busturi, olane și cărămizi mari ». Încadrarea obiectelor în una sau alta din aceste « despărțituri »

este, foarte adesea, arbitrară. Atenția noastră s-a îndreptat mai ales asupra celei de-a XX-a « despărțituri », cuprinzînd « Galeria de Tablouri, în ulei, halcografii și litografii »². Speram ca, datorită fericitei inspirații a unui colecționar din veacul trecut, să putem identifica operele de artă plastică — picturi și lucrări de grafică — care-i formau colecția; lucrul este însă aproape cu neputință. De la anul întocmirii catalogului — 1864 — și pînă la moartea colecționarului, survenită în 1892, s-au petrecut o mulțime de transformări. Poate mai multe încă s-au produs de la 1892 și pînă la 1908, cînd, conformîndu-se testamentului colecționarului, succesorii săi au predat colecția statului. Împărțită între diverse instituții, lucrările majorului Pappazoglu au adus mai mult folos doar Muzeului de arheologie, îmbogățindu-i simțitor colecțiile³. A fost un moment cînd Pappazoglu a încercat să-și vîndă colecția statului. Planul său nu a reușit și se știe că, în urma acestui eșec, a încercat să vîndă pe cale particulară unele obiecte; printre acestea era și piesa capitală a colecției, după părerea sa, sabia lui Avesalom, fiul lui David. Știm că această sabie, care stîrnea și alimenta răutatea și hazul contemporanilor săi — dacă nu cu mult mai pricepuți, însă cu mult mai răutăcioși decît entuziastul major — a fost dusă la Viena de Szathmary, colaboratorul lui Pappazoglu la editarea litografiilor cu subiecte naționale sau senzaționale.

În catalogul galeriei de tablouri sint înșiruite 103 numere de inventar, sumar de amuzant — ca să nu spunem ridicol — descrise, fără a se da, în majoritatea cazurilor, detaliile cu ajutorul cărora să putem recunoaște, eventual, operele. În cea mai mare parte este vorba de litografii editate de Pappazoglu însuși⁴. O a doua parte a colecției este reprezentată de lucrări în ulei și litografii, toate fiind piese « din cele mai rare ». Pentru edificare socotim necesară transcrierea cîtorva dintre fișele acestui catalog:

« 1. Un tablou mare cu vederea celui mai pitoresc peisaj din munții Jungfrau.

¹ M. A. MUSICESCU și D. GH. NASTASE, *Cercetări de artă veche romînească în secolul al XIX-lea. Introducere la studiul istoriografiei artei medievale romînești*, în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 1—2, p. 136.

² *Muzeul Pappazoglu*, București, Tipografia C. A. Rosetti, Piața Sf. Gheorghe, 1864, p. 7.

³ Dosarele succesiunii Pappazoglu, care se

află la Muzeul de arheologie din București, ne-au fost puse la dispoziție de prof. Vladimir Dumitrescu, căruia-i aducem pe această cale viile noastre mulțumiri.

⁴ Referiri amănunțite în lucrarea în manuscris despre majorul Pappazoglu a Eleuei Ciornea de la Biblioteca Academiei R.P.R.

1. Idem cu cunjurarea Erusalimului de Tit, o cadră foarte antică.

3. Lucrate în color, mai multe păsări omorite și atârinate.

2. Idem toată astronomia cu planetele cerești.

2. Idem colecție cu mai multe peisaje în culori halcografice engleze. Metodul cel nou.

1. Tablou harta Europei în relief, invenție nouă.

2. Idem ce reprezintă două țărance române, una torcînd cu fusul, alta vînturînd fasole ».

În afară de cele 103 « opere » astfel descrise, la ultimul număr de inventar sînt trecute la un loc alte 2 500 diferite tablouri cu subiecte istorice, halcografii (sic), litografii, fotografii și xilografii vechi și moderne. Printre acestea trebuie să fi figurat și desene făcute la fața locului de cei care -l însoțeau pe Pappazoglu cu prilejul călătoriilor pe care le întreprindea în țară. De asemenea trebuie să mai fi fost și desene ale colaboratorilor săi pentru litografierea unor portrete sau scene

istorice. În sfîrșit, este posibil ca un număr mare de desene să fi fost chiar opera majorului, care, în amintirile sale, ține să ne informeze că a luat lecții de desen cu un profesor francez numit Janin, stabilit la noi în țară.

Din datele pe care ni le pune la îndemînă catalogul muzeului sînt greu de identificat operele care constituiau emfatic numita « Galerie Pappazoglu ». Ne este însă cu mult mai ușor să-l descifrăm pe colecționar însuși, cu gustul și veleitățile sale.

Am socotit necesară această sumară prezentare, ținînd seama de legitima curiozitate și de investițiile de speranțe pe care unii istorici de artă le-au făcut în acest catalog de muzeu, astăzi aproape de negăsit. Punerea în lumină a patrimoniului artistic al muzeului din « culoarea de albastru » nu-l avantajează; bunele intenții și entuziasmul majorului Pappazoglu rămîn însă un element pozitiv, demn de relevat pentru cultura romînească de la mijlocul veacului trecut.

RADU IONESCU

DATE DESPRE AFIȘUL ROMÎNESC ÎNTRE 1944 ȘI 1948

Mijloc excelent de agitație vizuală, formă directă și combativă a graficii, afișul a găsit posibilități de manifestare dintre cele mai largi în condițiile revoluției populare. Dezvoltarea impetuoasă a acestei ramuri a graficii sub impulsul mișcării revoluționare a înfirmat, fără drept de apel, prejudecata burgheză după care afișul ar fi un gen periferic, minor, al artelor plastice. Desconsiderat în deceniile precedente, afișul nu cunoscuse decît o dezvoltare unilaterală, fiind folosit în mai mare măsură ca mijloc de reclamă, izolat de fenomenul politic și social.

Din această pricină, pînă în 1944, exceptînd afișul turistic, și cu unele rezerve pe cel cultural, la noi nu se închease o tradiție națională bine conturată, care să constituie o bază pentru afișul cu tematică majoră¹. În cadrul artei de idei, pusă în slujba maselor largi populare, afișul

politico-social se dezvoltă numai după 1944, în atmosfera de avînt politic al revoluției populare și în condițiile create de aceasta. Chiar din primele luni după victoria insurecției armate, afișul a devenit una din principalele forme ale agitației vizuale de masă, fiind folosit în numeroase acțiuni sociale și culturale pentru atragerea întregului popor la viața politică a țării, pentru refacerea economiei naționale și educarea cultural-estetică a celor mai largi mase de oameni ai muncii.

Afișele create imediat după 1944 erau apeluri directe, chemări înflăcărâte, adresate într-un limbaj simplu, clar, elocvent maselor populare, pentru a participa cu însuflețire la lichidarea urmelor nefaste ale războiului, pentru o viață nouă de muncă pașnică, înfloritoare.

Exemplar rămîne în istoria graficii noastre atașamentul deschis, cetățenesc la sarcinile revoluției populare al unor artiști

¹ Cele cîteva afișe muncitorești, cunoscute în perioada dintre cele două războaie mondiale, nu constituie decît o apariție anonimă și spora-

dică a afișului politic militant la noi, departe de a se apropia de valoarea și amploarea graficii publicistice din aceeași perioadă.



Fig. 1. — IOSIF COVA. *Înainte, lupta continuă!*, afiș (1944), Muzeul de istorie a P.M.R.

ca Gh. Labin, Jules Perahim, Gheza Vida, Ștefan Szönyi, Ligia Macovei, Șt. Constantinescu, Iosif Cova, Iosif Molnar, Florica și Marcela Cordescu sau al tinerilor Lelia Zuaf, Eva Cerbu, Maria Constantin, Ilie Schön, Mihai Danu, cărora li s-au alăturat și arhitecții Gustav Gusti, Mircea Alifanti, I. Șerban și alții sau chiar pictori amatori recrutați dintre poeți, actori și oameni ai muncii din cele

mai diverse sectoare de activitate. A fost o epocă de muncă plină de avânt, într-un entuziasm febril, manifestat « în cele mai variate și modeste sarcini: de la afișe și panouri pentru întruniri și mitinguri, pînă la lozinci, decorații de săli sau sedii politice »². Artiștii asociați pe lângă organizații politice și culturale ca « Uniunea patrioților », « Apărarea patriotică », « A.R.L.U.S », « U.F.A.R. »³ etc. creau

² Cf. PAUL CONSTANTIN, *Grafica romînea cã în primii ani dupã 23 August 1944*, în *Arta plasticã*, 1959, nr. 4, p. 18.

³ Foarte prețioase sînt și mărturiile orale ale

unor artiști ca: Gh. Labin, Șt. Szönyi, Iosif Cova, Eva Cerbu, care, alături de relatările lui P. Constantin, ajută la o cunoaștere și mai amplă a acestei perioade de mare efervescență creatoare.

în plină acțiune, în pas cu mersul vertiginos al evenimentelor sub îndrumarea P.C.R.

Participarea directă la problemele cele mai arzătoare ale actualității politice și sociale a epocii a determinat majoritatea graficienilor să părăsească concepțiile intimiste, estetizante, legându-și creația de realitatea istorică, de mersul viu al evenimentelor. În această perioadă de intensă activitate revoluționară, ia o amploare deosebită afișul politic, ca artă agitatorică de prim rang, propagând în mase apelurile de luptă ale P.C.R.

Printre primele afișe apărute în acești ani sînt cele care cheamă poporul la muncă și luptă, pentru lichidarea războiului cu toate urmările lui nefaste. « Înainte, lupta continuă! » (toamna 1944)⁴ este unul dintre afișele reprezentative pentru această perioadă. Conceput pe o linie dinamică în diagonală, într-o rezolvare simplă, laconică, afișul sugerează avîntul luptei. Desenul, rezumat doar la înfățișarea a două miini de ostași ce strîng cu fermitate armele, reușește să simbolizeze apelul la luptă pînă la victoria finală împotriva fascismului. Graficianul folosește cu inteligență detaliul expresiv, care, prin claritatea și concizia ideii exprimate, este ridicat la puterea de sugestie a simbolului.

Aceeași temă este reluată de G. Gusti în afișul « Totul pentru front, totul pentru victorie! » (1945)⁵. Cu toate că Gusti folosește mai multe elemente care concurează la ilustrarea ideii (figuri, steaguri, arme), afișul nu este lipsit de claritate, deoarece compoziția este echilibrată și judicios dozată, fiind dominată de o linie dinamică în diagonală, ce subliniază atmosfera de avînt, de acțiune. « Totul pentru front, totul pentru victorie! » este lozinca partidului care a inspirat artiștii de pe întreg întinsul țării, ca de pildă pe cei din Timișoara, Brașov, Cluj, Arad, Valea Jiului, antrenanți de asemenea

în colective de agitație vizuală⁶. Din nefericire, deși distanța în timp de atunci nu este așa de mare, o serie din aceste afișe au dispărut o dată cu utilizarea lor, iar la altele autorii au rămas necunoscuți.

În 1945, propaganda împotriva nazismului este dusă și printr-o serie de expoziții⁷ care arătau poporului distrugerile și crimele fasciștilor. Pe această temă se creează și afișe ca « Ororile războiului » (1945)⁸, de Ligia Macovei, cu o zguduitoare imagine a unui copil rămas fără brațe, victimă a războiului, sau « Noua ordine a lui Hitler » (1945)⁹, de Iosif Cova, care evocă tragedia războiului, cu orașe și sate în ruină, cu familii indoliate și copii orfani. De asemenea în salonul oficial de toamnă din 1945 sînt expuse afișe care demască fascismul. Lazăr Zin, în seria « Fabricanții de muniții », prezintă trei afișe antifasciste: « Două banchete », « Le champion » și « Lupoica »¹⁰, în ultimul, făcînd aluzie cu ironie la vechea legendă romană, înfățișează pe Hitler și Mussolini, cele două fiare fasciste, hrănindu-se cu laptele lupoicei rănite de o săgeată.

În 1944 (7 Noiembrie) și 1945 (1 Mai), clasa muncitoare din țara noastră aniversează, pentru prima oară în condiții libere, marile sărbători de solidarizare ale proletariatului internațional. Cu acest prilej, în țară la noi, la 7 Noiembrie 1944, apare afișul arhitectului M. Alifanti¹¹, în care imaginea centrală este un desen după monumentul « Muncitorul și colhoznică » de Vera Muhina, ca simbol al victoriei și libertății oamenilor muncii. Iar în afișul « Trăiască primul 1 Mai liber! » (1945)¹², semnat de G. Gusti, se consemnează bucuria acestui eveniment, exprimată de figurile luminoase și optimiste ale muncitorului și țăranului, care-și ridică brațele vinjoase, înălțînd ciocanul și spicele de grâu, ca semn al victoriei forțelor poporului în entuziasmul din primii ani ai revoluției populare. În acest afiș G. Gusti

⁴ Se păstrează la Muzeul de istorie al P.M.R. Cu toate că în unele publicații (cataloge și albume de grafică) este prezentat ca anonim, după o serie de cercetări (ca și după afirmația artistului) afișul este creația lui Iosif Cova, autor al mai multor afișe din această perioadă.

⁵ Realizat în primele luni ale anului 1945 (reproducere în *Scinteia*, martie 1945).

⁶ Din mărturiile orale ale lui Șt. Szönyi, care a organizat colective de artiști la Timișoara, Reșița și Valea Jiului.

⁷ Expoziția « Barbaria hitleristă », sala Dalles,

ianuarie 1945 (*Veac nou*, nr. 5 din 7 ianuarie, 1945, p. 5) și expoziția « Noua ordine a lui Hitler » aprilie 1945 (în *Veac nou*, nr. 18, din 1 aprilie, 1945, p. 12).

⁸ Cf. PAUL CONSTANTIN, *Grafica românească în primii ani după 23 August 1944*, în *Arta plastică*, 1959, nr. 4.

⁹ Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.

¹⁰ Salonul oficial de toamnă (vezi catalogul).

¹¹ Cf. PAUL CONSTANTIN, *op. cit.*, p. 19.

¹² Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.



Fig. 2. — G. GUSTI, *Apărarea patriotică*, afiș (1945), Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.

ajunge la o rezolvare plastică elocventă, relevând ideea într-un limbaj simplu și convingător. Compoziția, subliniată de linia expresivă a mâinilor ridicate, exprimă ideea entuziasmului și a avântului poporului eliberat. Afișe festive, în care este sugerată ideea eliberării poporului, mai creează Jules Perahim și Grigore Zinkowski. Ne oprim îndeosebi la afișul « 23 August »¹³ de Jules Perahim, remarcabil prin concizia sa, ca și prin inventivitatea soluției plastice. În afiș poporul e reprezentat printr-o figură alegorică: o tânără în costum național, căreia i se rup cătușele

marcate cu svastica fascistă. Imaginea e simplă, rezolvată decorativ, fără detalii, relevând clar și lapidar ideea. Elementele din prim plan, cele două baionete care rup cătușele fasciste simbolizează eliberarea poporului. Textul este scurt « 23 August », dar imaginea suficient de semnificativă.

Printre cele mai sugestive afișe din acești ani se numără cele dedicate reconstrucției și refacerii economiei naționale. După anii grei de război și dominație fascistă, țara noastră a rămas sărăcită și secătuită. Refacerea industriei și a mijloacelor de transport, realizarea reformei agrare

¹³ Reprodus în culori pe prima pagină în *Veac Nou*, nr. 38, din 25 august 1945.

erau probleme care cereau o rezolvare cât mai grabnică. Lupta pentru reconstrucția țării este oglindită în câteva din cele mai reprezentative afișe ale acestei perioade, așa cum este afișul lui Gh. Labin « Înainte, pentru reconstrucția țării! »¹⁴, creat în cinstea Conferinței naționale a P. C. R. din 1945. Afișul lui Gh. Labin este o rezolvare inedită, clară și expresivă, o realizare sintetică cu o maximă economie de elemente plastice. Artistul relevă cu măiestrie și ingeniozitate ideea principală, reușind ceea ce se cere în afiș, să spună mult în puține cuvinte, să exprime în puține elemente o bogăție de sugestii. Prin mîna viguroasă a muncitorului care ridică și susține construcții, fabrici, tractoare, se subliniază ideea că muncitorul este creatorul bunurilor sociale, că industrializarea și mecanizarea agriculturii constituie baza refacerii și înfloririi economiei naționale. Este una din realizările cele mai valoroase ale afișului nostru din acei ani, care traduce plastic, într-o imagine simplă și grăitoare, ideea rolului conducător al clasei muncitoare în reconstrucția și viața țării.

Pe aceeași temă este realizat și afișul lui Iosif Cova « Înainte, pentru reconstrucția țării! »¹⁵ (1945). Ideea rolului conducător al clasei muncitoare în acțiunea de refacere a țării este exprimată printr-o mîna ce ține o flamură (în prim plan), avînd ca fundal un peisaj de construcții cu schele și coșuri de fabrici, cu tractoare care pornesc spre ogoare. Afișul este o chemare pentru refacerea economiei naționale, în care mîna cu flamura, simbolizează ideea conducerii clasei muncitoare spre o viață nouă, luminoasă. Iosif Cova are o activitate rodnică în această perioadă, fiind autorul a mai multor afișe reprezentative, ca « Refacerea C.F.R. »¹⁶, care sprijinea acțiunea pentru reconstrucția mijloacelor de transport distruse în timpul războiului; sau afișul « Muncim împreună, luptăm împreună! » (1945)¹⁷, pentru refacerea orașelor.

În acești ani creatorii de afișe sînt prezenți în principalele acțiuni politice de masă. Afișul lui Iosif Cova « Congresul sindicatelor » (ianuarie 1945) chema la

luptă unită muncitorii, țărani și intelectualitatea progresistă. Alte afișe sprijineau înfăptuirea reformei agrare. « Nici o palmă de pămînt neînsămîntată » (afiș de Gh. Labin)¹⁸, prin imaginea unui țaran care intra cu plugul pe moșia boierului, milita pentru împărțirea pămînturilor moșierilor.

Remarcabilă este și activitatea caricaturiștilor Ion Doru, Nell Cobar, Eugen Taru, prin panouri și afișe satirice în care demascau trădătorii țării și guvernele reacționare ale lui Sănătescu și Rădescu.

Alți graficieni, ca Niky Popescu, Pavlin Nazarie, Lipa Alămaru, Ilie Schön au creat afișe pentru campaniile « Apărării patriotice », pentru ajutorarea regiunilor lovite de secetă și pentru primele acțiuni de culturalizare a maselor, ca alfabetizarea. Una din manifestările de amploare ale graficienilor este campania electorală cu prilejul primelor alegeri democratice din țara noastră, pe bază de vot universal, egal, direct și secret, desfășurate în toamna anului 1946. Creatori de frunte, ca Gh. Labin, Jules Perahim, Ligia Macovei, Iosif Cova, Iosif Molnar, Niky Popescu, Florica Cordescu, participă intens cu afișe, desene și caricaturi, care demască în reprezentanții partidelor claselor exploatatoare pe jefuitorii țării și popularizează primele succese ale poporului condus de partidul clasei muncitoare. În afișul « Din programul electoral » (1945)¹⁹, de Iosif Cova, prin persoana lui Maniu, prezentat ca portret încadrat într-o « natură moartă » cu arme, bastoane, bice, cuțite și alte instrumente electorale « istorice », se demască « tehnica în alegeri » a partidelor burghezo-moșierești. Alt afiș este « Solidaritatea »²⁰, de Florica Cordescu, în care ideea frontului muncitoresc era ingenios sugerată sub forma unui lanț de oameni. De asemenea, se pot aminti afișele pe tema « Votați candidații B.P.D. », semnate de Pavlin Nazarie, Niky Popescu, Lipa Alămaru și Iosif Molnar. Remarcabilă este și activitatea colectivului de grafică din Timișoara condus de Ștefan Szönyi, care a organizat grupe de graficieni și în centrele muncitorești de la Reșița și Valea Jiului. La Arad munca era îndrumată de Petru Feyer (astăzi profesor la Cluj) și

¹⁴ O variantă a acestui afiș se găsește în colecția artistului.

¹⁵ Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Afișul nu se mai păstrează. Sumara descriere de mai sus se bazează pe relatările orale ale artistului.

¹⁹ Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.

²⁰ Afișul nu se mai păstrează.

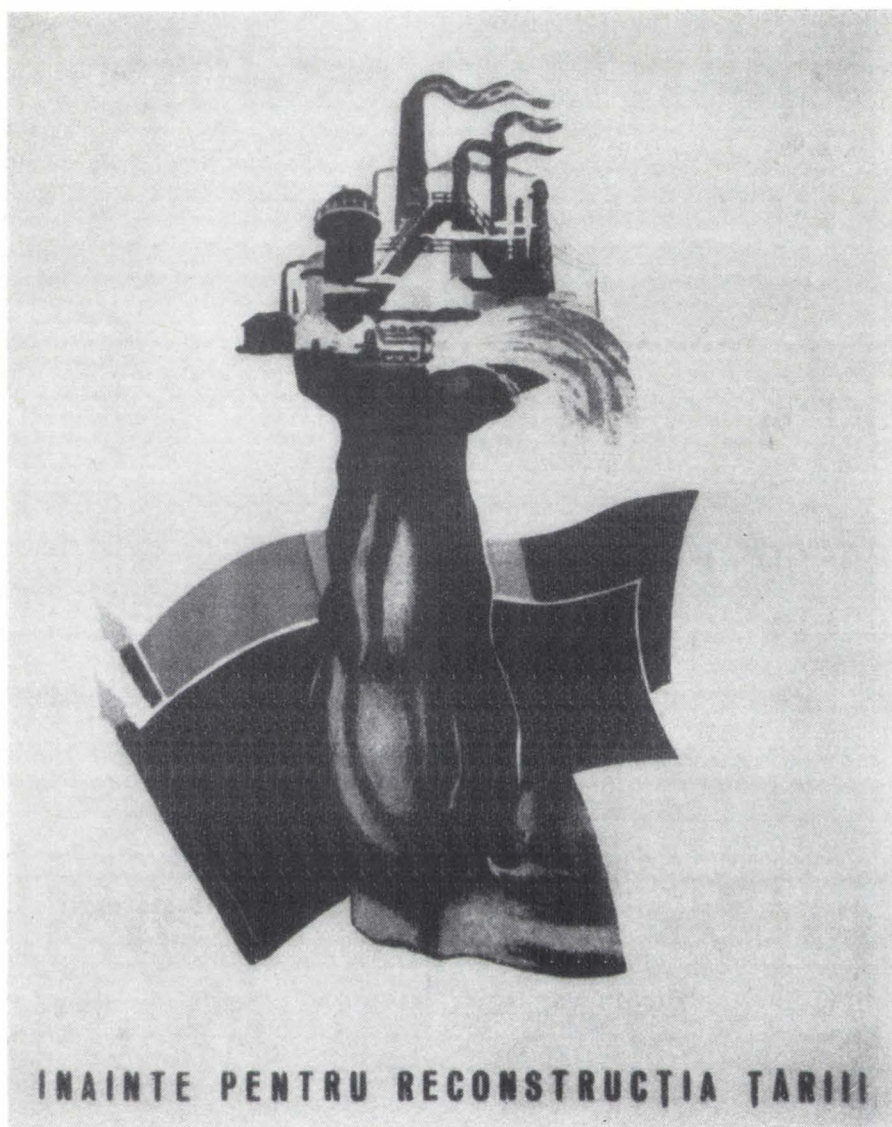


Fig. 3. — GH. LABIN. Înainte, pentru reconstrucția țării!, afiș (1945), colecția artistului.

Nicolaie Chirilovici. Mai ales în centrele muncitorești au activat numeroși amatori care au lucrat cu mult avânt. Din lipsă de prese litografice, afișele se multiplicau adeseori pe cale manuală, cu șabloane de hîrtie, pentru a răspunde la timp sarcinilor agitatorice²¹.

În alte orașe, ca de pildă la Iași, au apărut o serie de manifeste politice ilustrate²², un fel de foi volante cu desene și caricaturi (dimensiuni aprox. 0,30 × 0,20 cm), editate cu prilejul alegerilor

democratice din 1946, în alte acțiuni patriotice sau pentru organizațiile politice ale tineretului. Activitatea din centrele de provincie, desigur, nu este cunoscută într-o măsură satisfăcătoare. E posibil ca cercetările viitoare să scoată la lumină lucrări și documente noi.

În 1947 mai apar o serie de afișe cu tematică internațională fie de solidarizare cu lupta unor popoare pentru pace și libertate, ca « Zece ani de la luptele din Spania » și « Festivalul tineretului » de la

²¹ Din relatările orale ale lui Șt. Szönyi.

²² O parte din aceste manifeste politice se

păstrează la Arhivele statului din Iași.

Praga (de Lipa Alămaru), fie în legătură cu aniversări, ca « 8 Martie » (de Pavlin Nazarie)²³.

★

În perioada 23 August 1944 -- 30 Decembrie 1947, prima etapă a revoluției noastre populare, s-a afirmat viguros afișul politic, afiș cu tematică majoră, de problemă socială, legat de viața și năzuințele poporului, axat pe principalele sarcini de luptă a clasei muncitoare. În felul acesta creația de afișe s-a rupt hotărît de genul reclamă, limitat la subiecte minore, devenind o artă cu un orizont tematic larg, militând pentru ideile construirii unei vieți noi. Departe de a se mărgini la o înregistrare fidelă a evenimentelor, afișul a devenit o artă combativă în pas cu nevoile agitatorice ale revoluției populare, un mijloc activ de educare ideologică și estetică a

maselor, expresie vie a participării artei la viața politică a țării.

Important este și faptul că s-au obținut succese remarcabile în ceea ce privește limbajul artistic, modul de exprimare, în raport cu cerințele specifice ale acestui gen de artă. Multe dintre aceste afișe poartă pecetea acestei epoci pline de avânt revoluționar, prin compoziții dinamice, simple, laconice, exprimate într-un limbaj clar, pe înțelesul maselor largi ale poporului.

Ceea ce caracterizează această perioadă este dezvoltarea afișului politic, care, prin schimbarea concepției, prin orientarea creației spre țelurile colective ale întregului popor, a dus la profunde schimbări de conținut și formă, constituind baza de plecare pentru creația de afiș din etapa socialistă.

GHI. COSMA

CU PRIVIRE LA SALONUL „ARTIȘTILOR INDEPENDENȚI“

Expozițiile «Cercului artistic», înființat în 1890 din dorința pictorilor și sculptorilor de a se organiza într-o societate profesională care să le sprijine interesele în fața autorităților și să le creeze posibilitatea unor manifestări publice, au provocat un curent de opinie favorabil dezvoltării artelor plastice. Interesul, oricât de firav, stîrnit an de an de expozițiile «Cercului» nu a scăpat atenției forurilor oficiale.

Încurajat de această atmosferă prielnică, C. I. Stăncescu, directorul Școlii de bele-arte din București -- în ale cărei atribuții intra și organizarea expozițiilor «Artiștilor în viață» -- intervine la începutul anului 1894 cu un memoriu la Departamentul Cultelor și Instrucțiunii Publice cerînd reînființarea acestora¹. Ministrul de resort din guvernul conservator prezidat de Lascar Catargi, Take Ionescu, pentru a anihila tendințele de independență artistică ce se manifestau, cit și pentru a consolida popularitatea partidului, își însușește doleanțele memoriului, luînd inițiativa să legeze crearea unui salon anual de pictură și sculptură, lucru pe care izbuteste să-l facă numai în două luni, astfel încît vernisajul noii expoziții a «Artiștilor în viață» are loc chiar la 1 mai 1894².

Parte din membrii «Cercului artistic», văzînd că unul din principalele țeluri anume acela de a avea expoziții -- se realizează datorită acestui salon oficial, consideră inutilă organizarea paralelă a altor expoziții și încep să se dezintereseze de activitatea grupării. Speranța lor se spulberă însă o dată cu începerea lucrărilor de triere din cadrul salonului, unde domnea nu criteriul de selecție a talentelor reale, ci mai degrabă acela al relațiilor și al subordonării, și unde erau încurajate cu precădere exponatele academice.

Nemulțumiți, mai toți membrii «Cercului artistic» -- între care și cîțiva membri ai juriului expoziției (Ștefan Luchian și Titus Alexandrescu) -- se adresează ministerului, cerînd să se facă o anchetă pentru înlăturarea abuzurilor. Ajuns spre cercetare la Direcția școalelor, memoriul rămîne însă fără urmări, întrucît explicațiile date de președintele juriului, C. I. Stăncescu -- de fapt, acuzatul principal --, sînt găsite mulțumitoare. În fața unei atare rezolvări arbitrare, ca o contramăsură, petiționarii determină comitetul «Cercului artistic» să deschidă la rîndul lor expoziția; și, efectiv, în noiembrie 1894 reușesc să arate publicului și oficialităților superiori-

333/1894.

² Expozițiile precedente avuseseră loc în anii 1866, 1868, 1870, 1872, 1874, 1876 și 1881.

²³ Toate aceste afișe se găsesc la Secția de grafică a Muzeului de artă al R.P.R.

¹ Arh. st. Buc., fond. Min. Instrucțiunii, dos.

tatea lor artistică față de cei premiați și, implicit, că au fost victimele unor nedreptăți.

Organizarea celui de-al doilea salon al operelor « Artiștilor în viață » (1895) stârnește noi proteste. Reușita manevră a

Doi dintre cei mai combativi nemulțumiți — Luchian și Artachino — protestează într-o audiență la minister împotriva samavolniciilor comise, iar secretarul de stat Take Ionescu, pentru a-i îmbuna, comandă fiecăruia cîteva portrete³. Această

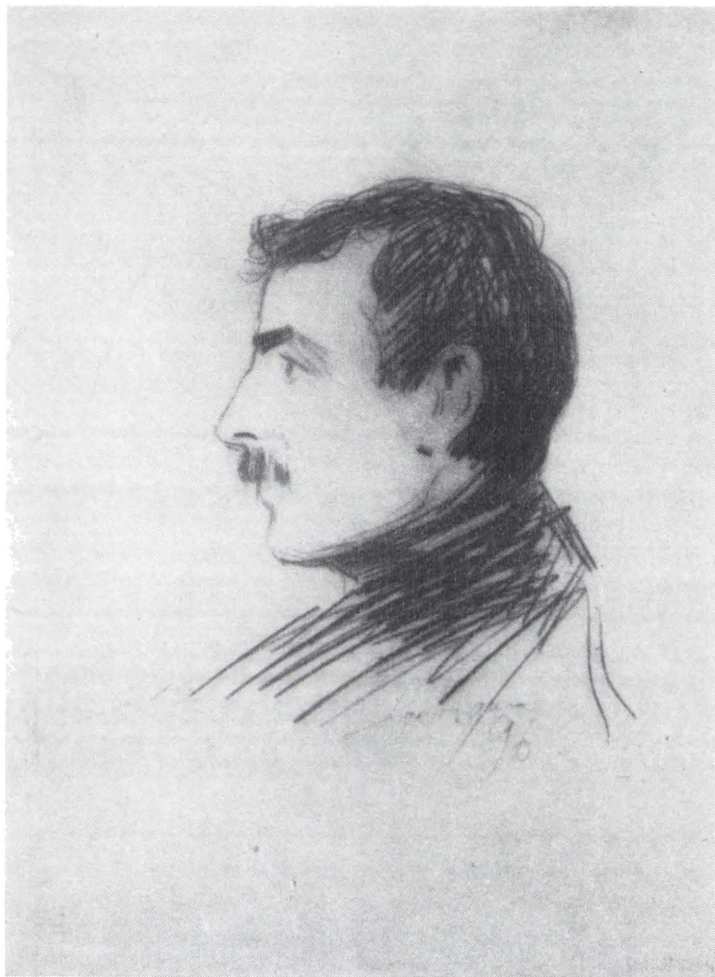


Fig. 1. ȘTEFAN LUCHIAN, Pictorul Const. Artachino. Desen.

pictorilor și sculptorilor apropiați oficialităților de a-și alege, cu ajutorul lui C. I. Stăncescu, trei exponenți ai artiștilor care să-i reprezinte în juriu (conform regulamentului salonului) i-a îndrăgostit într-atît pe nemulțumiții din anul precedent, încît ei vor să-și retragă pinzele. Lucrul nu este însă cu putință, deoarece statutul prevede că, odată trecute trei zile de la predare, lucrările nu mai pot fi scoase. Așadar, în ciuda voinței lor, ei vor figura în acel an la expoziția oficială.

³ CONSTANTIN ARTACHINO, *Pictorul Șt. Luchian*, în *Universul* din 16 martie 1939; P. OPREA.

tentativă, caracteristică politicianilor burghezi, a dat însă greș; Luchian și Artachino stăruie să deschidă expoziția « Cercului artistic ».

Protejații sau simpatizanții președintelui de onoare al societății, C. I. Stăncescu (cărora li se alăturaseră majoritatea celor moderați), zădărnicesc această inițiativă.

« Antistănțeștii » nu se lasă intimidați de acest eșec. Pentru că nu aveau de gînd să mai participe la salon, unde știau dinainte felul cum se vor desfășura lucră-

C. Artachino, în *S.C.I.A.*, an. IV, 1957, nr. 3-4.

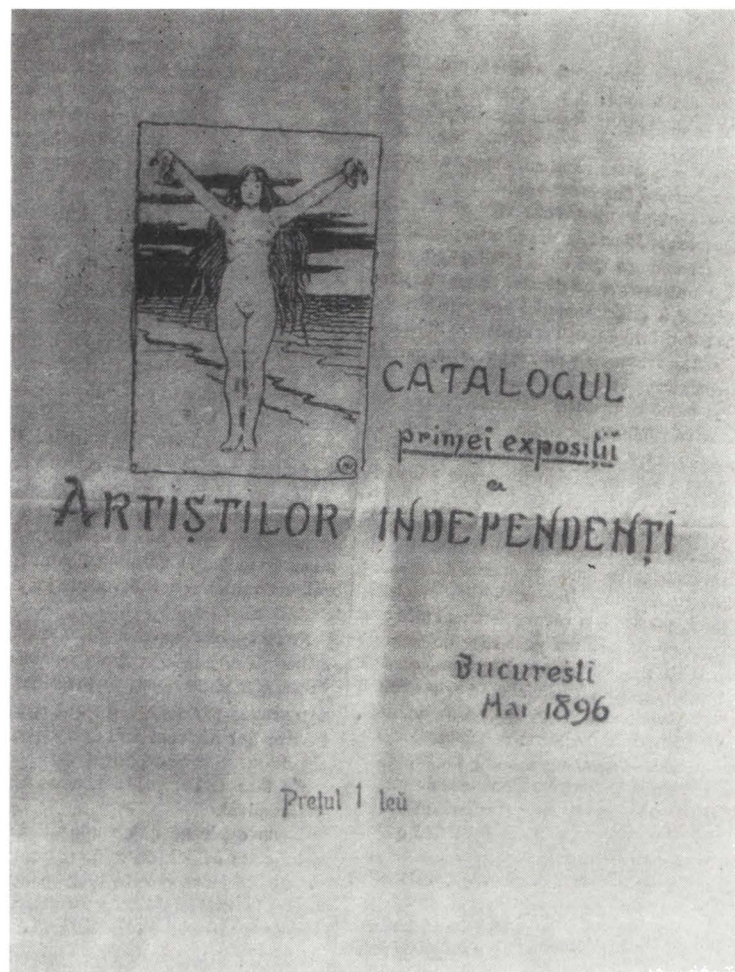


Fig. 2. Catalogul expoziției din 1896. Coperta. Desenul de N. Vermont.

rile juriului, dorind pe de altă parte să se manifeste în cadrul expoziției societății, își intensifică activitatea, reușind la începutul anului 1896 să aibă reprezentanți în noul comitet al « Cercului artistic ».

În această atmosferă plină de efervescență și rivalități, Alexandru Bogdan-Pitești propune nemulțumiților să-i susțină pentru a organiza o altă expoziție, propunere îmbrățișată imediat de cei mai dirzi: de Șt. Luchian, C. Artachino, N. Vermont, care își asociază pe I. Angelescu L. Dolinski, N. Grant, N. S. Petrescu (Găină), I. Țincu ș.a.

Ce determinase conflictul, care la prima vedere părea pricinuit de atitudinea partinitoare a lui Stăncescu? Poziția acestui stilp al oficialităților și al academismului a fost formulată ferm într-o conferință (publicată ulterior), când a declarat fățiș că

este « vrăjmașul tuturor acelor pretinse școale de luminiști, impresioniști și intenționiști »⁴. Ce pictură promovau Luchian, Vermont și Artachino? O pictură mai puțin academică, având, cu timiditate, unele accente impresioniste: așadar, era firească neînțelegerea și ostilitatea lui C. I. Stăncescu și a ciracilor lui față de acești « revoluționari », și în special față de cel mai talentat dintre ei, Ștefan Luchian, care-și căuta cu îndrăzneală o formă de exprimare proprie.

Deschiderea expoziției « Artiștilor independenți », « a secesioniștilor » (prin analogie cu expozițiile « secesioniștilor » münchenezi din 1892), cum a fost denumită întâia lor manifestare, a avut loc la 2 mai 1896 într-o atmosferă de frondă, ostentativ, chiar a doua zi după vernisajul Salonului oficial, într-un local aflat exact

⁴ C. I. STĂNCESCU, Cum se judecă operele de artă (conferință ținută la Ateneu), în *Ce este*

frumusețea, București, f.d., p. 71.

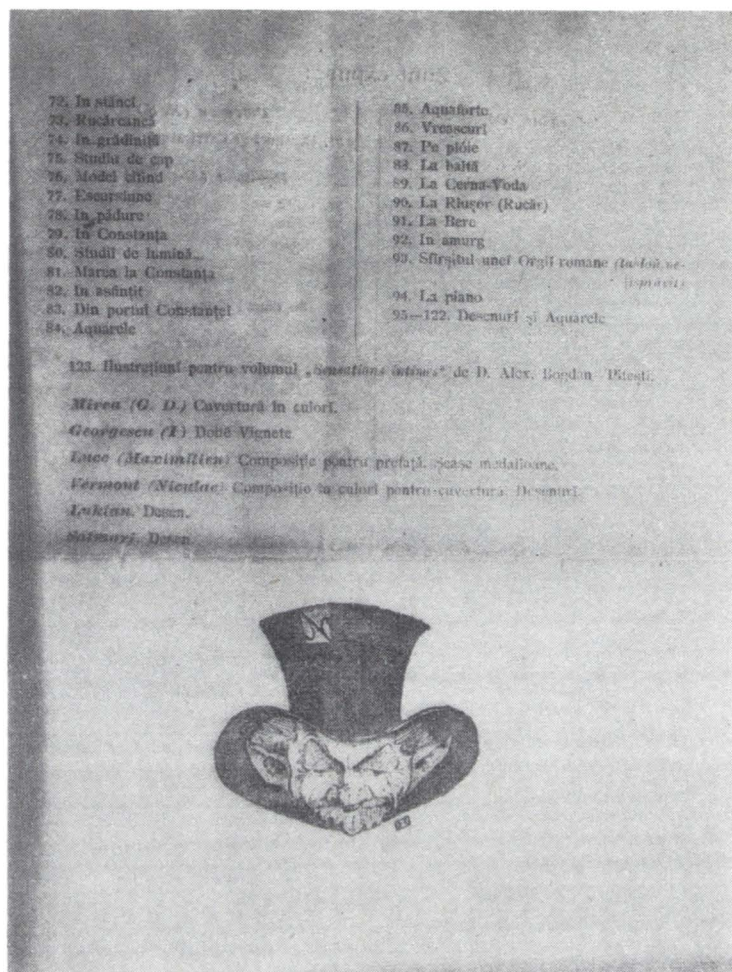


Fig. 3. Ultima pagină a Catalogului din 1896. Desenul de N. Petrescu (Găină).

vizavi de Ateneu ⁵. Stindardul roșu desfășurat la intrare, fluturînd alături de cel tricolor, afișul dinamic, puțin obișnuit ⁶, cît și faptul că cel mai de seamă pictor al țării, N. Grigorescu, acceptase președinția, au stîrnit cel mai mare interes. Crezînd (din pricina drapelului roșu) că ar putea fi vorba de o manifestație socialistă, generalul Manu, prefectul poliției, a vrut să închidă imediat expoziția.

Atras de senzațional, un numeros public a asaltat din primele zile expoziția ⁷. Interesul a fost sporit datorită și împrejurării că noul ministru al cultelor și instrucțiunii publice, profesorul Petre Poni, a blamat purtarea lui C. I. Stăncescu față de artiștii independenți cînd acesta s-a dus să i se

plingă; el a declarat că va considera deopotrivă de importantă « expoziția de pictură a artiștilor independenți ca și pe cea oficială și că va cumpăra lucrări din ambele » ⁸. Deși nu știm dacă Petre Poni s-a ținut de cuvînt, totuși numai simpla lui promisiune a fost de natură să susțină moralul expozanților.

Un manifest redactat în limba franceză de către « Comitetul de inițiativă » (Artachino, Bogdan-Pitești, Luchian și Vermont) însoțea catalogul, pe a cărui copertă acesta din urmă desenase alegoria reprezentînd adevărul rupîndu-și cătușele; pe ultima pagină, caricaturistul Petrescu (Găină) înfățișa capul lui Stăncescu cu urechi de faun și acoperit de un cople-

⁵ Tudor Arghezi își amintea de această expoziție deschisă « peste drum de Ateneu, unde tronau idoli neutri ai artei de scapeți, oficială, dirijată de emfaza și suficiența umoristică a unui oarecare Stăncescu ». (*Contemporanul* din 2 septembrie 1955).

⁶ Afiș realizat de N. VERMONT; reprodus în S.C.I.A., an. III, 1956, nr. 3-4, p. 179.

⁷ Nic., *De la expoziția artiștilor independenți*, în *Romînul* din 4/16 mai 1896.

⁸ *Ibidem*.



Fig. 1. ȘTEFAN LUCHIAN, «Cura!». Pictură.

șitor joben (fig. 3). Cei patru șefi independenți explicau că nu ațit atitudinea lui Stăncescu (« personaj stinjenitor și cumularđ », de o incapacitate notorie⁹) i-a determinat să facă sciziunea, ci speranța că, odată eliberați « de jugul ce-i apăsa », vor izbuti să dea « un nou avint artei în România ». Comitetul de inițiativă declara că acceptă orice lucrare în expoziție, cu singura condiție să fie autentic artistică. Sciziunea grupului constituia în realitate manifes-

tarea citorva artiști care înțelegeau să nu mai fie preocupați « de conveniențe mondene și politice », ci exclusiv de arta lor.

Cu rare excepții, presa a luat partea independenților, întrecându-se în a le lăuda tablourile și a critica lucrările din salonul vecin. Un cronicar plastic vedea fără rezerve în Luchian o personalitate proeminentă, un pictor în adevăratul înțeles al cuvântului, a cărui artă începuse să exercite cea mai bună influență asupra

⁹ O broșură satirică -- semnată de « Sacru Pionescu, dr. în litere și arte »: *Cistanciada, epopée în 6 cînturi*, București, 1881, batjocorea ifosele acestui personaj, care a avut totuși incon-

testabile merite în dezvoltarea artelor plastice și a învățămîntului artistic (vezi PETRE OPREA, C. I. Stăncescu, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, nr. 2).



Fig. 5. I. ARGHEZI. Cîțiva membri ai societății «Ileana». Desen.

tinerilor¹⁰. Luchian împodobilise simeza expoziției, poate în mod demonstrativ, cu numeroase tablouri avînd o tematică luată din războiul pentru independență («Sentinelă din 77», «De la Călărași spre Ulmuț» «Curaj»! (fig. 4), «Sentinelă de la 1877», «Sentinelă», «Studiu de roșior», «Vedetă» ș.a. N. Vermont, C. Artachino, Al. Satmari, N. Grant, I. Angelescu, I. Orăscu, Stela

Șerbănescu, care expuneau diverse lucrări, s-au bucurat și ei de un real succes. Dintre artiștii consacrați, G. D. Mirea și Ion Georgescu participau mai mult demonstrativ la această excepțională manifestare.

Cîteva luni mai tirziu, disidenții împreună cu cîțiva oameni de litere, muzicieni și actori au organizat (în cadrul unor serbări cîmpenești inițiate de către Societatea presei și Liga culturală) în parcul

¹⁰ GAL, Expoziția artiștilor independenți. Folosul sciziunii — Vermont, Luchian, în *Adevărul* din 7

mai 1896.

Bragadiru un fel de « circumă artistică » în genul celei de la Tabarin din Paris¹¹. Afișe-reclamă semnate de mina lui Luchian, Vermont, Jiquidi și Voinescu fuseseră placardate pe baracă, iar interiorul era împodobit cu caricaturi de actualitate vizând diferite personalități politice și artistice.

În anul următor, în 1897, grupul « Artiștilor independenți » urma să deschidă cea de-a doua expoziție; dar de astă dată nu au mai izbutit să închirieze la timp sala dorită — fapt ce-i va determina pe unii să dezerteze și să se ducă să expună la Salonul oficial, în timp ce alți artiști au continuat cu dirzenie lupta.

Într-adevăr, în primăvara anului 1898, din inițiativa acestora din urmă ia ființă asociația « Ileana »¹², embrionul grupării fiind constituit tocmai din cei patru fondatori ai grupului « Artiștilor independenți »¹³, la care veniseră să se alăture pictorii C. Jiquidi, C. Aricescu, C. Pascali, precum și cițiva tineri intelectuali: publicistul Ion C. Bacalbașa, arhitectul Constantin Ciocirlan¹⁴, profesorii Alexandru Tzigara-Samurcaș și Constantin Rădulescu-Motru. Mai sensibil la anumite presiuni exercitate de monarh, care dorea să înăbușe « orice sentiment ideal, să mercantilizeze totul »¹⁵, profesorul universitar Rădulescu-Motru se supune acestor injoncțiuni și părăsește asociația asupra

căreia plana (chiar de la înființare) acuzația că ar putea fi « internaționalistă » și « antipatriotică »¹⁶. El va proceda însă în chip zgomotos, publicindu-și demisia și arătând că pleacă deoarece gruparea « Ileana » tinde să facă din romini niște « oameni independenți, doritori de frumos și de bine... admițând că binele și frumosul există în afară de marginile oficialității ». Și fostul membru al asociației găsește nimerit să amintească dezacordul său cu două puncte ale programului: « Încurajarea artei în afara amestecului statului; răspindirea gustului artistic în public în afară de orice control oficial. Aceste dorințe — constata cu ironie filozoful — erau bune în timpul lui Eliade, dar astăzi ele ni se par sedicioase. Căci de ce mai avem atunci o Academie, un minister și o Școală de bele-arte »¹⁷. Este, fără vrerea lui, un elogiu adus spiritului de independență al artiștilor.

Lovită de oficialitate și de nimeni încurajată, gruparea « Ileana » nu a putut dăinui mai mult de un an. Totuși, acest salon, cit și cel precedent, al « Artiștilor independenți », au reprezentat în istoria artei plastice romine două încercări temerare care au adus un reviriment în stagnanta mișcare artistică a vremii.

PETRE OPREA ȘI BARBU BREZIANU

¹¹ CLAYMOOR, *Carnet du high-life*, în *L'Indépendance Roumaine* din 11, 23 iunie 1896.

¹² PETRE OPREA, *Ileana — Societate pentru răspindirea gustului artistic din România (1897 - 1899)*, în S.C.I.A., an. VII, 1960, nr. 2.

¹³ DAN, *Societatea pentru dezvoltarea artelor*, în *Adevărul* din 7 iulie 1898.

¹⁴ La inaugurarea ciclului de conferințe inițiate de asociația « Ileana » la Ateneu, arh. Ciocirlan, referindu-se la Școala națională de bele-arte, arăta « halul » în care aceasta ajunsese « grație incapacității profesorului Stăncescu », deși acesta figura printre « membrii aderenți » ai « Ilenei » (*Lumea nouă* din 16 ianuarie 1898).

¹⁵ Un independent, *Regele și arta*, în *Adevărul* din 20 ianuarie 1899.

¹⁶ « L'on a déjà accusé la nouvelle société

d'être antipatriotique parce que l'on a surpris le mot international dans ses statuts » (din discursul de deschidere al lui C. Lahovary la vernisajul expoziției « Ileana », în *L'Indépendance roumaine* din 16 februarie 1898).

¹⁷ O demisiune, în *Epoca* din 19 ianuarie 1899; S. SANIELEVICI, O demisiune, în *Pagini literare* din 4 februarie 1899. Un al doilea contact cu artele plastice prof. Rădulescu-Motru l-a avut în 1943 (intr-o epocă în care sculptorul Brâncuși era desconsiderat de cercurile noastre oficiale), cînd el a prefătat monografia lui V. G. PALEOLOG, *A 2-a carte despre Constantin Brâncuși*, Craiova, 1944, ceea ce constituia, pentru un conformist cu ponderea intelectuală și socială a semnatarului, un act de curaj.

C A T A L O G U L PRIMEI EXPOZIȚII A ARTIȘTILOR INDEPENDENȚI

Tipografia Thoma
Basilescu -- București

București

Mai 1896

Prețul 1 leu

LA SCISSION ARTISTIQUE¹

M A N I F E S T E

Un ministre intelligent, ami et protecteur des artistes, a fondé, il y a quelques années, un salon de peinture à Bucarest. Ce salon officiel portait en son organisation même des défauts tels que les résultats obtenus jusqu'à ce jour ont été purement négatifs.

Nous voulons aujourd'hui rompre avec le passé et nous déclarer indépendants, persuadés que nous sommes que toute tutelle, tout autorité est une entrave au développement de l'art et nuisible à la personnalité des artistes.

¹ SCIZIUNEA ARTISTICĂ. MANIFEST. Un ministru inteligent, amic și protector al artiștilor, a înființat acum cîțiva ani la București un salon de pictură. Prin însăși structura lui organizatorică, acest salon oficial avea asemenea defecte, încît rezultatele obținute pînă în prezent sînt cu desăvîrșire negative.

Noi voim astăzi să rupem cu trecutul și să ne declarăm independenți, fiind convinși că sîntem chiar, și că orice fel de tutelă, orice fel de autoritate constituie o opreliște în dezvoltarea artei și este de-a dreptul vătămătoare personalității artiștilor.

Arta trebuie să fie liberă, arta trebuie să fie neatîrnată și artiștii trebuie să asculte numai de conștiința și de lucrările lor.

Fără să dușmănim pe nimeni, fără venin și fără imputări la adresa nulițăților și a nevolnicilor care barează drumul celor tineri, și poate și al celor tari — ne despărțim pentru a încerca să făurim o artă independentă, pentru a scutura jugul ce ne apasă.

Nu incapacitatea notorie a cutărui sau cutărui personaj stînjinator și cumular, astăzi în fruntea expoziției oficiale, este pricina care ne împinge la răzvrătire, ci gîndul că încercarea noastră va da, poate, un nou avînt artelor în țara romînească. Credem într-adevăr că expoziția oficială nu poate avea în fruntea ei un om în care se intrinsec două calități, și anume mitocănia și flexibilitatea șirii spinării.

Un adevărat artist va respinge întordeauna inspecțiile și controalele făcute de oameni străini de artă într-o instituție pur artistică.

De altfel, experiența ne-a arătat că dacă un artist conduce vremelnic ministerul de care

depinde expoziția, aceasta se datorește numai hazardului.

Publicăm acest manifest pentru ca nu care cumva publicul să ne interpreteze greșit intențiile.

Sfada noastră nu este o ceartă între persoane. Sfada noastră a fost picătura care a făcut să se reverse paharul. Această sciziune este manifestarea de independență a cîtorva artiști care nu înțeleg să fie preocupați decît de arta lor, iar nu de conveniențe mondene sau politice.

Voim să prezentăm publicului sinceritatea operei noastre, fără a fi însoțită de medalii cîștigate prin mai multă sau mai puțină slugărnicie, dibăcie sau hatîruri.

Nu sîntem de altfel nici campionii unei arte noi, a unei noi școli.

Jos coteriile, jos bisericuțele, jos cercurile de admirație mutuală.

Porțile noastre sînt deschise tuturor și tuturor genurilor de artă: pictură, ilustrație, arhitectură, artă statuară, sculptură în lemn etc. Orice lucrare de artă va fi acceptată, cu singura condiție ca ea să fie artistică.

Prima noastră expoziție va fi deschisă de la 2 mai la 1 iunie 1896, în strada Franklin nr. 12, vizavi de Atheneu. Intrarea va fi liberă în fiecare zi, afară de vineri, cînd se va percepe taxa de 2 franci de persoană.

Pentru această expoziție, juriul sîntem noi. În ziua închiderii, la ora 10 dimineața, toți exponanții vor desemna 6 persoane care, împreună cu noi vor constitui juriul viitoarei expoziții.

Facem apel la artiști, cit și la public, și sîntem siguri dinainte că tentativa noastră de independență va fi încurajată de toți cei care îndrăgesc

L'art doit être libre, l'art doit être indépendant et les artistes ne doivent relever que de leur conscience et de leurs œuvres.

Sans haine contre les personnes, sans fiel et sans récriminations contre les nullités et les impuissants qui barrent le chemin aux jeunes et peut-être aux forts, — nous nous séparons pour faire une tentative d'art indépendant, pour secouer un joug qui pesait.

Ce n'est pas l'incapacité notoire de tel ou tel personnage encombrant et cumulateur, actuellement à la tête de l'exposition officielle, qui nous pousse à la révolte, — mais l'idée que notre tentative donnera peut-être un nouvel essor à l'art en Roumanie. Nous pensons, en effet, que l'exposition officielle ne peut avoir à sa tête qu'un homme réunissant deux qualités, le muflisme et la flexibilité de l'épine dorsale. Un véritable artiste repoussera toujours les inspections et le contrôle d'hommes étrangers à l'art en une institution purement artistique. L'expérience, du reste, nous a montré que si, par rencontre, un artiste se trouve à la tête du ministère dont dépend l'exposition, cela n'est qu'un hasard.

Il ne faut pas que le public se méprenne sur nos intentions et c'est pourquoi nous publions ce manifeste.

Notre querelle n'est pas une querelle de personnes. La querelle a été la goutte qui a fait déborder le vase. Notre scission est une manifestation d'indépendance chez quelques artistes qui ne veulent avoir que le souci de leur art et non des ménagements mondains et politiques à garder.

Nous voulons nous présenter devant le public avec la sincérité de notre œuvre et non avec des médailles gagnées par plus ou moins de servilité, d'habileté ou de protection.

Nous ne sommes pas non plus les champions d'un art nouveau, d'une nouvelle école.

À bas les coteries, à bas les petites chapelles, à bas les cercles d'admiration mutuelle !

Nos portes sont grandes ouvertes à tous, à tous les genres d'art, peinture, dessins, illustrations, architecture, statuaire, sculpture sur bois, etc. Toute œuvre d'art sera accueillie et la seule condition que nous lui imposons c'est que ce soit une œuvre d'art.

Notre première exposition sera ouverte du deux mai au 1-er juin 1896 au No. 12 strada Franklin (vis-à-vis de l'Athénée). L'entrée sera libre tous les jours, excepté le Vendredi, où il sera perçu 2 francs par personne.

Pour cette exposition c'est nous qui sommes le jury. Le dernier jour d'ouverture à 10 heures du matin, tous les exposants éliront 6 personnes qui, avec nous, constitueront le jury de la prochaine exposition.

Nous faisons appel à tous les artistes, de même qu'au public, et nous sommes sûrs d'avance que notre tentative d'indépendance sera encouragée par tous ceux qui ont l'amour de l'art et qui désirent son émancipation, — seule condition de sa prospérité.

En face de l'art officiel, nous sommes l'art indépendant.

Nous espérons qu'on nous tiendra compte, pour cette fois-ci, de ce que nous n'avons pas eu quinze jours devant nous pour surmonter toutes les difficultés, toutes les chicanes, toutes les timidités et tous les mauvais vouloirs, — et pour nous organiser.

LE COMITÉ D'INITIATIVE DE L'EXPOSITION DES ARTISTES INDÉPENDANTS :

Const. Artachino
S. D. Lukian
Niculae Vermont
Alex. Bogdan-Pitești

Bucarest, 26 Avril 1896

arta și care-i dorește emanciparea, singura condiție a prosperității ei.

În fața artei oficiale, noi reprezentăm arta independentă.

Sperăm că de data aceasta se va avea în vedere faptul că nu am avut nici măcar cincisprezece zile înaintea noastră pentru a infringe toate dificul-

tățile, toate șicanele, toate sficiunile și toate voințele rele — și pentru a ne organiza.

Comitetul de inițiativă al Expoziției artiștilor independenți: Const. Artachino, S. D. Lukian, Niculae Vermont, Alex. Bogdan-Pitești.

București, 26 aprilie 1896.

Sint expuse :

Petrescu (N. S.)

Artachino (C.)

35. Desenuri și caricaturi

1. Reverie
2. Portretul doamnei M. Costa-Foru
3. « Fintina lui meșteru Manole »
4. Struguri
5. În așteptare
6. Peisaj (Fontainebleau)
7. Cap de fată
8. Nud de femeie (studiu)
9. Un cap de bătrîn (tamburină)

Roguska (M-me S.)

36. Liliac
37. Liliac
38. Studiu de cap

Stroița

39. Din timpul campaniei

Angelescu (I.)

Șerbănescu

10. În pădure
11. Liliac

40. Apus de soare (pe Bărăgan)
41. Trandafiri

Dolinski (L.)

Țincu (I.)

12. Moș Tăgîrță
13. Tufănele

42. Vinzător de jurnale
43. În repaos

Grant (N.)

Vermont (N.)

14. La război
15. Ultime foi de toamnă
16. Peisaj (acuarelă)
17. Primăvara

44. La intrarea pădurii
45. Izvor din stîncă
46. Poteca
47. Taina exilatului
48. Livede de nuci
49. Model poftiți?
50. Ali Mustafa
51. Drumul la Golgota (schiță)
52. Pe poteca din pădure
53. La Băneasa
54. În parc
55. Vorbe dulci
56. O stradă din Paris
57. Tentațiunea sf. Antoniu
58. La pescuit
59. În munți
60. Zi nouroasă
61. Drum de țară
62. Moară la Rucăr
63. În cimitir
64. La Constanța
65. Desen cu creion sangvin
66. Ovid la Tomis (schiță)
67. Casă țigănească
68. Șoseaua la Rucăr
69. La Ghighiu
70. Sus pe munte
71. Valea Rucărului
72. În stânci
73. Rucăreancă
74. În grădiniță

Lardel

18. Studii de arhitectură

Luchian (Șt.)

19. Liniște
20. Santinelă din 77
21. Efect de soare
22. Același blind suris
23. Amurg
24. De la Călărași spre Ulmuț
25. Apus de soare
26. Curaj!
27. Santinelă din 1877
28. Studiu de roșior
29. Santinelă
30. În alte vremuri
31. La lectură
32. Vedetă
33. Desen

Orăscu (I.)

34. În recunoaștere

75. Studiu de cap
76. Model citind
77. Escursiune
78. În pădure
79. În Constanța
80. Studii de lumină...
81. Marea la Constanța
82. În asfințit
83. Din portul Constanței
84. Acuarele
85. Acvaforte
86. Vreascuri
87. Pe ploaie

88. La baltă
89. La Cernavodă
90. La Riușor (Rucăr)
91. La bere
92. În amurg
93. Sfirșitul unei orgii romane (tablou neisprăvit)
94. La piano
- 95—122. Desenuri și acuarele
123. Ilustrații pentru volumul « Sensations intimes » de D. Alex. Bogdan-Pitești

Mirea (G. D.) Cuvertură în culori

Georgescu (I.) Două viniete

Luce (Maximilien) Compoziție pentru prefață. Șase medalioane

Vermont (Niculae) Compoziție în culori pentru cuvertură. Desenuri.

Luchian Desen

Satmari Desen

BIBLIOGRAFIE

- P. ZOSIN, *Expoziția artiștilor independenți*, în *Revista orientală*, 1896, nr. 2.
- GAL, *Expoziția artiștilor în viață*, — *Artele la noi — Folosele expozițiilor* Secesiunea, în *Adevărul* din 25 aprilie 1896.
- Expozițiunea disidenților*, în *Constituționalul* din 4 mai 1896.
- Manifestul Expoziției independenților*, în *Epoca literară* din 6 mai 1896.
- CLAYMOOR (MIHAI VĂCĂRESCU), *Le Salon des dissidents*, în *L'Indépendance roumaine* din 5 mai 1896.
- GAL, *Expoziția artiștilor independenți. Folosul sciziunii. Vermont — Luchian*, în *Adevărul* din 7 mai 1896.
- SIROJA, *Salonul artiștilor independenți*, în *Lumea nouă* din 8 mai 1896.
- PALETTI, *Artiștii independenți și cei viceversa*, în *Moș Teacă* din 12 mai 1896.
- I. L. CARAGIALE, *Două saloane*, în *Epoca literară* din 13 mai 1896.
- NIC., *De la expoziția artiștilor independenți*, în *Românul* din 16 mai 1896.
- FAUST, *Pictura la noi*, în *Dreptatea* din 17 mai 1896.
- GAL, *Salonul din 1896*, în *Adevărul* din 26 mai 1896.
- CLAYMOOR, *Carnet du High-life*, în *L'Indépendance roumaine* din 11 iunie 1896.
- Serbările presei*, în *Românul* din 8 iunie 1896.
- Balul presei din 1896*, în *Timpul* din 11 iunie 1896.
- VARDALABUM, *Actualități — « Circiuna artistică »*, în *Adevărul* din 25 iunie 1896.
- DAN., *Societatea pentru dezvoltarea artelor*, în *Adevărul* din 7 iulie 1897.
- T. CORNEL ȘI T. ARGHEZI, *Figuri contemporane din România. Dicționar biografic ilustrat*, București, 1909—1911.
- G. OPRESCU, *Pictura românească în secolul XIX-lea*, București, 1943, p. 217 și 218.
- Luchian și primele manifestări de artă independentă în România, în *S.C.I.A.*, an. III, 1956, nr. 3—4, p. 196.
- PETRE OPREA, *Ileana — Societate pentru răspîndirea gustului artistic din România (1897—1899)*, în *S.C.I.A.*, an. VII, 1960, nr. 2.

GRUPAREA „ARTA ROMÂNĂ“

(1918—1926)

Spre deosebire de războiul din 1877—1878, cînd numai un număr restrîns de pictori (N. Grigorescu, Carol Popp de Szathmari, Sava Henția și G. D. Mirea¹) fuseseră invitați de către generalul dr. Carol Davila să execute desene-reportaje pe cîmpul de luptă, în războiul

din 1916—1918 se știe că s-au creat pentru numeroși artiști condiții speciale în această direcție. Astfel, în primele zile ale războiului o serie de artiști plastici printre care J. Al. Steriadi, Camil Ressu, N. Dărăscu, Cornel Medrea, Ipolit Strimbu, alături de scriitorii Octavian Goga, Gala Galac-

¹ Din partea presei străine, pe lângă alți corespondenți de război, participa și pictorul de origine elvețiană Henri Trenk (vezi MIRCEA

POPESCU, *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*, în *S.C.I.A.*, an. I, 1954, nr. 3—4).



Fig. 1. — «Expoziția de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați M.C.G.» (Iași 1918). De la stînga spre dreapta, așezați: Șt. Dimitrescu, Petrescu-Dragoe, Ionescu Doru, R. Hette; în picioare: C. Medrea, D. Mățdoanu, O. Han, I. Theodorescu-Sion, I. Iordăchescu, Remus Troteanu, Horia Boamba, A. Chiciu, Emilian Lăzărescu ș.a.

tion, Mihai Sadoveanu ș.a., fuseseră mobilizați pe lângă Serviciul supravegherii știrilor (S.S.Ș.) care funcționa în palatul P.T.T. din București ².

În partea a doua a războiului — în refugiul de la Iași —, lucrurile aveau să capete un aspect mai concret, îngăduindu-se artiștilor plastici nu numai să-și exercite pe front meseria, dar dîndu-li-se chiar posibilitatea să creeze o asociație, socotită în acea epocă de «avangardă», denumită «Arta romînă».

Într-adevăr, originea asociației «Arta romînă» trebuie căutată în «ordinul circular nr. 9 400 din 23 iunie 1917» al șefului Marelui stat major al armatei, generalul Constantin Prezan. Acesta, intenționînd să creeze «Muzeul național militar», care ar fi urmat să cuprindă, printre altele, și imagini reprezentînd «clipele de restriște, ca și efortările prin care nădăjduim să înfăptuim idealul nostru național», mobilizase pe lângă marele cartier general (secția a III-a adjutantură) o serie

de 35 de artiști plastici printre care: Constantin Bacalu, Aurel Băeșu, Otto Briesse, Traian Cornescu, Nicolaie Dărăscu, Ștefan Dimitrescu, Oscar Han, Dimitrie Hîrlescu, Ion Jalea, Nicolae Mantu, Cornel Medrea, Camil Ressu, Ion Teodorescu-Sion (vezi anexa nr. 1). Un prim rezultat al acestei inițiative a fost «Expoziția de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați M.C.G.» deschisă în ianuarie 1918 la Școala de bele-arte, unde, printre «paginile cele mai alese ale războiului», a fost expusă întîia versiune a compoziției «Morții de la Cașin» a lui Șt. Dimitrescu, intitulată cu o amară maliție «Un cămin din Cașin» (vezi anexa nr. 2).

Odată demobilizați, parte din acești artiști semnav în locuința pictorului Șt. Dimitrescu din Iași documentul «de înfrățire» al grupului «Arta romînă».

La 18 aprilie 1918, aceiași «camarazi» (cărora li se alăturase și N. N. Tonitza, abia întors din prizonieratul bulgar, și Dimitrie Paciurea) deschideau în patru săli

² C. I. VISSARION, *Sub călcii — note și schițe din timpul nemților*, București, 1922, p. 59 și 66.



Fig. 3. — A V-a expoziție a grupării « Arta romină » (București, aprilie 1922). De la stînga spre dreapta: H. Maxy, M. Bunescu, O. Han, N. N. Tonitza, Traian Cornescu, Șt. Dimitrescu, I. Theodorescu-Sion și Camil Ressu.

ale unei prăvălii din str. Lăpușneanu 18³ prima lor expoziție. Iar la aproape un an după aceasta, printr-un al doilea protocol (vezi anexa nr. 3), ei hotărâu transferarea « Artei romine » la București, unde la 21 martie 1919, în str. Franklin 6, avea loc vernisajul. Cu timpul li s-au mai alăturat Brâncuși, Pallady⁴, Șirato, Iser, D. Ghiăț, Nina Arbore, O. Băncilă, Maxy, M. Bunescu ș.a., continuîndu-se an de an expozițiile pînă în 1924, cînd Tonitza, Șirato, Șt. Dimitrescu și Han s-au retras, înte-

meind « Grupul celor patru » (1926). Această ruptură a dus la destrămarea asociației⁵.

În anul 1928, Teodorescu-Sion a încercat, cu insucces, resurecția vechii grupări « Arta romină »⁶, care adusesese în mișcarea noastră plastică un « spirit și suflu nou în artă » — de fapt un realism de o bună și viguroasă calitate, care a venit să înlocuiască stilul cromolitografic, gustul desuet ce domnea la « Tinerimea artistică » sau la Saloanele oficiale. Unul dintre fondatorii

³ În același magazin, Iser expusese în 1909 (*Mișcarea* din 12 dec. 1909).

⁴ Aserțiunea criticului și istoricului de artă Henri Blazian, că îmboldul creării « Artei romine » ar fi venit de la Pallady, nu a fost cu nimic dovedită (H. BLAZIAN, *Un veac de artă românească*, în *Adevărul literar și artistic* din 18 oct. 1931).

⁵ Se pare că la această ruptură a contribuit și faptul că Theodorescu-Sion și Camil Ressu voiau să introducă în grup anumite « vetuste elemente » (A. Verona, Șt. Popescu ș.a.) a căror primire ar fi avut semnificația coborîrii

« pavilionului de pe catart și transformarea în vas comercial, a unei frumoase corăbii de război ». S-a vorbit chiar de eventualitatea fuziunii cu « Tinerimea artistică ». În 1922, Theodorescu-Sion voia să înființeze o asociație a « Amicilor artei romine », care să facă « expoziții-șezători » (*Clopotul* din 26 noiembrie și 3 decembrie 1922).

⁶ Doar cinci din cei 20 de membri fondatori făceau parte din noua grupare « Arta romină » (vezi CONSTANTIN VLĂDESCU, « Arta Romină », în *Propilee literare*, aprilie 1928).

asociației, N. N. Tonitza, a sintetizat și definit aspirațiile acestui « batalion de revoluționari » în câteva cuvinte: « Idealul lor: arta. Arma lor: sinceritatea. Tradiția lor: natura. Vrajmașul lor: artificialitatea rîncedă »⁷. Repercusiunile pozitive

ale celor șapte expoziții « Arta romină », ca și ale grupului dezmembrat al « Celor patru », aveau să aibă ecou pînă în zilele noastre.

BARBU BREZIANU

ANEXA nr. 1

MARELE CARTIER GENERAL

ORDIN CIRCULAR

Nr. 9400 din 23 iunie 1917

Marele cuartier general a hotărît crearea unui muzeu național militar, în care să se păstreze pentru viitor toate lucrările ce vor reprezenta paginile cele mai alese ale războiului, clipele de restriște, ca și eforturile prin care nădăjduim a se înlăptui idealul nostru național.

La acest apel au răspuns artiștii noștri, sculptorii și pictorii noștri notați pe contrapagină, care dintr-o pornire curată de patriotism și de înălțător sentiment artistic și-au pus talentul la dispoziția noastră, declarînd că toate operele ce vor concepe și executa le vor încredința în plină proprietate statului, renunțînd la orice fel de răsplată pentru munca depusă.

Marele cuartier general, luînd cu plăcere act de această faptă frumoasă care onorează pe artiștii noștri, a decis a le asigura mijloacele necesare pentru a putea aduce la îndeplinire realizarea acestei misiuni artistice.

În acest scop, se ordonă următoarele:

1. Acești artiști vor face parte din Marele cuartier general (Secția a 3-a adjutantură).

Cei care nu sînt mobilizați vor fi asimilați gradului de locotenent și vor primi solda și indemnizațiile cuvenite acestui grad, iar cei mobilizați, drepturile gradului ce îl au.

2. Vor avea voie de a merge pe front și în localitățile unde vor putea să ia diferite schițe, solicitînd permisia comandamentelor sau serviciilor respective.

Acestea vor aprecia și vor hotărî asupra permisiei solicitate, avînd în vedere situația și împrejurările militare locale.

3. Pentru stabilirea identității acestor artiști li se vor libera permise personale din partea Marelui cuartier general.

Din înalt ordin

Șeful de Stat major general al armatei

General de corp de armată adjutant Prezan

Șeful secției a III-a adjutantură

Lt.-col. Ioanide

Verso :

Sculptori

Locotenent Jalea Ion
Medrea Corneliu
O. Han
D. Mățăoanu
Al. Călinescu
Al. Talpoșin (Severin)

Pictori

Locotenent Stoica D.
Locotenent Teodorescu Sion
Locotenent Cornescu Traian
Locotenent Crețoiu Alexandru
Sublocot. Em. Lăzărescu
Sublocot. Brăescu Tache

⁷ N. TONITZA, *Cronica artistică. Salonul: « Arta Romînd », Liedertafel, str. Academiei 20, în Avîn-*

tul din 2 aprilie 1920.

G. Stănescu

Sublocot. Al. Poitevin
Aurel Băeșiu
C. Petrescu Dragoe
Troteanu Remus P.
Aurel Constantinescu
Șt. Dumitrescu
Toma Tomescu
Niculescu Andrei
Negoșanu Grigore
N. Mantu
Camille Ressu
Al. Macedonsky
N. Dărăscu
Bulgăraș Petre
Ionescu G. (Doru)
Hirlescu

Ion Mateescu
Briese O.
Bacalu Constantin
Ignat Bednarik

Adăugat de mână:
A. Chiciu
R. Hette

ANEXA nr. 2

EXPOZIȚIA DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ A ARTIȘTILOR MOBILIZAȚI M.C.G.

CATALOG

I a ș i

Ianuarie 1918

P i c t u r a

BACALU C.	1. Un rănit
BRĂESCU D.	2. La pîndă
BRIESE O.	3. Refugiați
BĂEȘU A.	4. În marș
CHRISTOLOVEANU I.	5. În repaus
CONSTANTINESCU A.	6. Prin rețele
	7. În tranșee
	8. Contraatac
	9. Moartea Ecaterinei Teodoroiu
CORNESCU T.	10. Caporal D. Cristea
	11. Reluarea Soveiei
DUMITRESCU ȘTEF.	12. În patrulă
	13. Un cămin din Cașin
HĂRLESCU I.	14. La piine
IONESCU-DORU	15. Prizonieri
	16. Parc de artilerie
	17. Gara din Tecuci
	18. Gara din Tg.-Ocna
	19. Ruina bisericii din Tg.-Ocna
	20. Post de comandă
	21. Ruine
LĂZĂRESCU E.	22. La atac (Mărășești)
	23. Artileria germană sub focul artileriei romine

MACEDONSKY A.	24. În patrulare
MANTU N.	25. La Mărășești
	26. Spionul
PETRESCU DRAGOIE	27. Scrisoarea din sat
POITEVIN-SCHELETTI A.	28. Trimiterea unei recunoașteri iarna
	29. Suflet românesc (desen)
RESSU C.	30. Ecaterina Teodorescu
	31. Primul val
STOICA D.	32. Capturarea unui convoi inamic
	33. Din luptele de la Turtucaia
	34. Lupta de la Mărășești
TH. SION	35. Retrageri (Dobrogea)
TOMESCU GH. T.	36. La Siret
TROTEANU P.	37. Atacul reg. 32 infanterie
	38. Baterie bombardată

Sculptura

CĂLINESCU A.	39. La baionetă
	40. Un milițian
	41. Cap de copil
CHICIU A.	42. Soldat la atac
	43. General (I)
	44. Refugiată
	45. În tranșee
HAN O.	46. Patrulă
	47. Răniți
HETTE R.	48. Grenadierul
	49. Iarna în tranșee
	50. Santinela
IORDĂNESCU I.	51. Ștafetă în apărare
JALEA I.	52. Cai la odihnă (schiță)
	53. Schiță de pe front (desen)
MATEESCU I.	54. Blocul de la Oituz
MĂȚĂUANU D.	55. Grenadier
MEDREA C.	56. Medalion în bronz
	57. Mutarea unui tun
	58. Prizonieri
SEVERIN A.	59. Moldova
STĂNESCU G.	60. În așteptare (sculptură în lemn)
TUDOR GH.	62. Refugiați

ANEXA nr. 3

PROCES-VERBAL

Azi 10 martie 1919, membrii soc. «Arta română», întruniți în majoritate sub președinția camaradului Teșanu, am hotărât următoarele:

a) Alegerea juriului compus din următorii camarazi: sculptorii Paciurea, O. Han, pictorii Tonița, Bunesco, Macedonski, Ressu și Teșanu.

b) Membrii cari nu vor expune la prima expoziție din București — considerându-se aceasta ca o rea-voință față de societate ca atare — hotărâm să fie excluși.

c) Lucrările vor fi trimise cu începere de luni, 19 martie, pînă marți ora 12.

d) Vernisajul va fi joi ora 11 a.m.

e) Juriul, însărcinat cu recepția lucrărilor, se va întruni luni ora 5 d.a.

f) Toți expozanții vor prezenta listele complete de lucrările ce vor expune, luni 19 martie pînă la ora 5 d.a. Aceste vor fi înmîinate d-lui secretar al Soc.

- g) Următorii membri își iau însărcinarea a da anunțuri ziarelor: Tonița, Ștefănescu I., Macedonski, Ressu, T-scu Sion, Cornescu.
- h) Juriul însărcinat cu aranjarea lucrărilor sint suverani în lucrările lor.
- i) Dl. Ștefănescu se însărcinează cu compunerea primului afiș.
- j) Intrarea în exp. va fi cu plată. În ziua de vernisaj intrarea va fi de 10 lei pentru persoanele cari nu au invitații; iar în celelalte zile va fi de 2 lei.
- k) Lunea va fi gratuită.
- l) Pentru rest regulamentul intră în vigoare.
- m) Se hotărăște ca în fiecare zi cît va dura expoziția societății să fie prezent în expoziție pe rînd cîte unul din membrii societății.

N. N. Tonitza

Alexis Macedonski

Șt. Dimitrescu

M. Teișanu

O. Han

I. Ștefănescu

p. Dărăscu — Th. Sion

Th. Sion

Cornescu

p. Jalea Cornescu

C. Ressu

Ionescu Doru

Bunescu

D. Paciurea

BIBLIOGRAFIE

a) Documente

Ordinul M.C.G. 94 000 din 23 iunie 1917.

Invitația pentru vernisajul primei expoziții « Arta romină » din 18 aprilie 1918 (col. Maria St. Dimitrescu).

Procesul-verbal din 10 martie 1918 hotărînd continuarea activității (B.A.R.P.R. A/396).

b) Periodice

Expoziția de pictură și sculptură a artiștilor mobilizați la Marele cartier general, în Neamul Romînesc din 30 ianuarie și 13 aprilie 1918.

O nouă societate artistică, soc. Arta romină, în Adevărul din 19 februarie 1919.

« Arta romină », expoziție colectivă, în Chemarea din 23 martie 1919.

SEMPRONIUS (Gr. Tăușan), Prima expoziție a soc. « Arta romină », în Viitorul din 24 martie și 25 aprilie 1919.

FULMEN, Asociații artistice, în Adevărul din 25 martie 1919.

C. Ax., Vernisajul Salonului de pictură al societății Arta romină, în Steagul din 3 aprilie 1919.

« Arta romină », în Dacia din 19 aprilie 1919.

FR. ȘIRATO, Expoziția soc. « Arta romină », în Sburătorul din 26 aprilie 1919.

N. N. TONITZA, Salonul: « Arta romină », în Avîntul din 2 aprilie 1920.

C. VLĂDESCU-RĂCOASA, « Tinerimea » . . . bătrînă și « Arta romină », în Curierul artelor, mai—iunie 1921.

TRAIAN CORNESCU, Expoziția de pictură și sculptură a societății « Arta romină », în Viitorul din 12 aprilie 1922.

SIGMUND MAUR, Dispare « Arta romină », în Rampa din 30 ianuarie 1925.

ANDREI MAROSIN (TACHE SOROCENU), « Arta romină » și « Tinerimea artistică », în Curentul din 8 martie 1928.

OSCAR WALTER CISECK, Misiunea grupării « Arta romină », în Politica din 17 martie 1928.

CORNELIU MICHAILESCU, « Arta romină », ibidem, 19 martie 1928.

P. GRANCEA, O mare manifestare artistică la Iași — Cuvîntarea d-lui Șt. Dimitrescu, în Adevărul din 30 decembrie 1932.

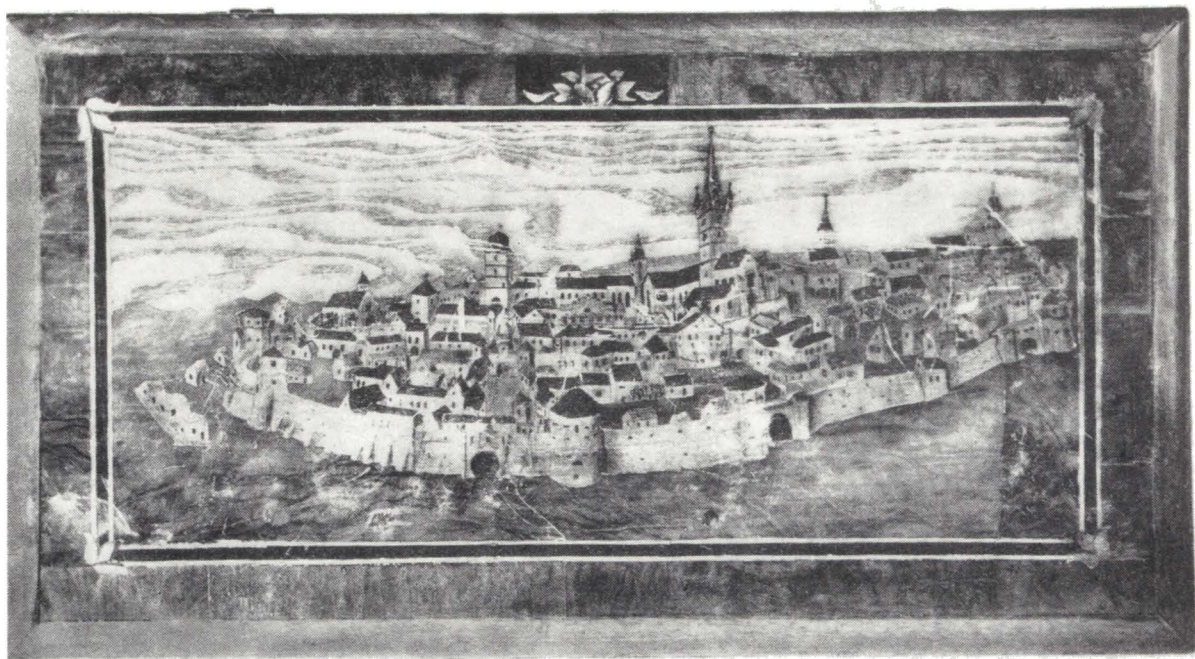


Fig. 1. — Ladă de breaslă. Capac.

EXEMPLARE DE EBENISTERIE TRANSILVĂNEANĂ ÎN COLECȚIA MUZEULUI DE ARTĂ AL R.P.R.

Mobilierul de artă din patrimoniul Muzeului de artă al Republicii Populare Române cuprinde peste 600 de piese, executate fie în țară, fie în afara granițelor ei și care datează de trei-patru sute de ani.

Din bogata colecție a muzeului sînt demne de semnalat două exemplare, unul lucrat la Sibiu în 1703, iar celălalt la Brașov, către mijlocul secolului al XIX-lea. Ambele piese sînt opera unor maeștri sași care au activat în Transilvania.

Lada de breaslă, de dimensiuni reduse ($\text{Î.} = 0,360 \text{ m}$, $\text{lg.} = 0,640 \text{ m}$ și $\text{lăț.} = 0,350 \text{ m}$), era folosită pentru păstrarea documentelor — *statutem privilegii*, *comenzi* —, a sigiliului, a giuvaerurilor de preț și a banilor membrilor corporației. Piesa este din nuc marchetat¹, cu rădăcină din același lemn, și are în interior un sertar, cu sistemul de închidere bine asigurat prin două broaște. În exterior atît capacul cît și partea anterioară sînt ornate cu scene citadine: astfel, pe

capac se află o vedere de ansamblu a orașului Sibiu, dominată de edificiile cele mai înalte — Catedrala luterană, Turnul primăriei, Biserica ursulinelor (vezi fig. 1).

Artistul care a executat ornamentația acestei lăzi a alterat aspectul real al orașului, așa cum reiese din documentele de epocă, omițînd unele elemente importante sau adăugînd altele, desigur pentru necesități de ordin decorativ. Cercetînd gravurile și actele referitoare la aspectul urbanistic al Sibiului din ultima decadă a secolului al XVII-lea și din prima decadă a secolului următor, ne-am putut da seama de aportul personal al meșterului în reprezentarea arhitecturii orașului.

Pe partea anterioară a lăzii se află trei casete avînd motive citadine (casetele marginale) și stema orașului Sibiu (casetă mediană). În caseta din stînga este reprezentată catedrala, văzută din « Orașul de Jos », iar în dreapta o porțiune din vechea primărie, în care se vede o arcadă cu

¹ Marchetăria constă în incrustarea unor mici motive din alte materiale — lemn prețios, fildeș, marmură, metal etc. — într-un material (de

obicei lemn) în vederea obținerii unor efecte decorative.

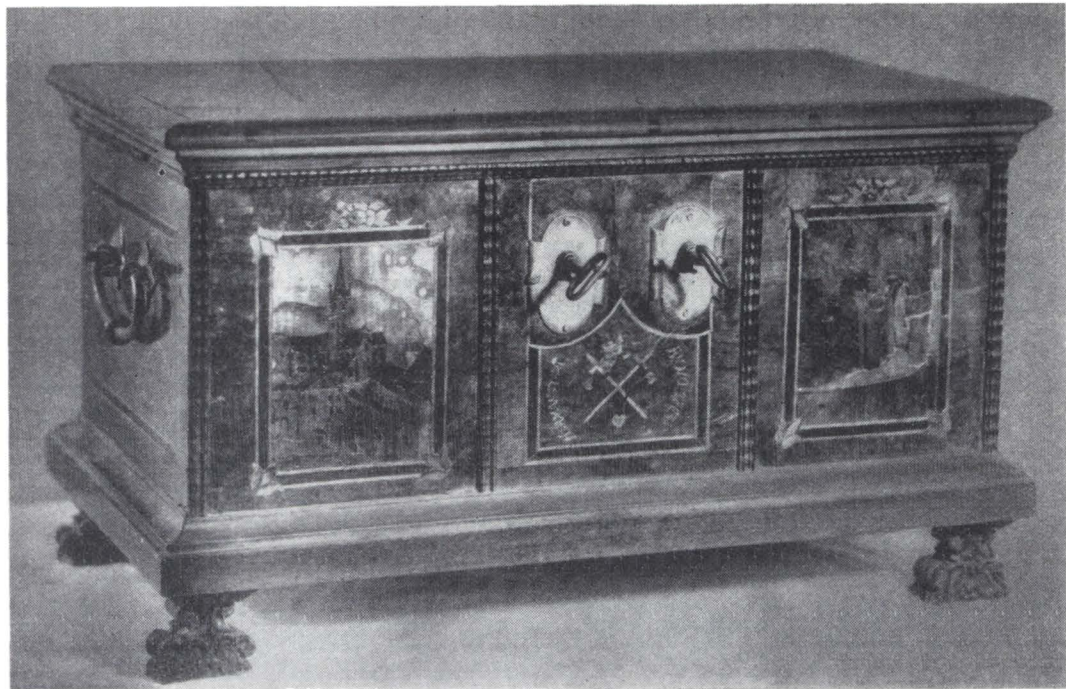


Fig. 2. — Ladă de breaslă. Detaliu, partea anterioară.



Fig. 3. — Ladă de breaslă. Detaliu, inscripția de pe interiorul capacului.

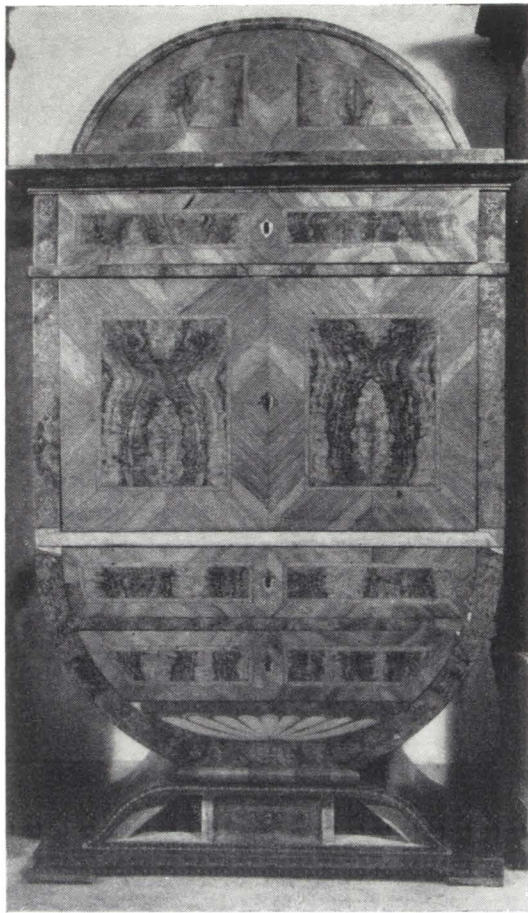


Fig. 4. — Dulap. Ansamblu.

rozete². Caseta centrală are stema orașului, așa cum am găsit-o și pe pecetea unui document datînd din 8 iunie 1520, aflat în Arhivele statului din Sibiu (z.u. I. 40) prin care primăria acestui oraș dă un regulament de funcționare breslei pictorilor, timplarilor și dulgherilor. În jurul stemei se află inscripția « Hermannstadt anno 1703 » (fig. 2).

Pe părțile laterale, lada are o marchetărie mai simplă, constînd din motive florale, încadrate tot în casete. Două minere de fier, lucrate la fel ca și broaștele de pe partea anterioară a lădiței, dau o notă de soliditate acestei piese. Picioarele, joase, pe care se sprijină mobila, sînt sculptate și amintesc prin bogăția ornamentelor stilul baroc.

Capacul are în interior o altă inscripție, în limba germană, care arată că piesa a fost executată la 25 ianuarie 1703:

² Arcada este reprodusă și în cartea lui EMIL SIGERUS, *Vom alten Hermannstadt*, vol. I,

« Gemacht der erligen im Zimmerzunft Jahr 1703, Die 25 January » (fig. 3).

Celălalt exemplar este un dulap de dimensiuni mari (Î. = 1,920 m, lung. = 1,040 m, lăț. = 0,580 m), de tipul celor cunoscute în Europa centrală și vestică sub denumirea de « Kabinett », « Kunstschrank », « cabinet », « secrétaire », « bureau-secrétaire » etc.

Lucrat în exterior din lemn de nuc, marchetat cu rădăcină din aceeași esență, dulapul are o formă mai deosebită, elipsoidală, cu un fronton semicircular în partea superioară, un corp paralelipipedic și un picior masiv, tot semicircular, care se sprijină pe o talpă lată (fig. 4).

În partea anterioară, tăbliile care se lasă în jos — atît cea care se află în porțiunea superioară a mobilei, cît și cea de pe corpul propriu-zis — formează un fel de masă de scris fie în picioare, fie așezat.

Numărul total al sertarelor aparente sau secrete, destinate să conțină felurite acte, atinge impresionanta cifră de cincizeci și cinci. Ele sînt repartizate în diferite porțiuni ale dulapului, în corpuri de cite două, trei, cinci și șase sertare suprapuse, unele fiind mascate de ușițe glisante. În cavitatea centrală a frontonului și a corpului median se află cite o firdă cu o arcadă în stil neogotic, din lemn aurit, avînd în interior diferite oglinzi așezate fie în unghi obtuz, fie în linie dreaptă (fig. 5a și b).

Corpul inferior al mobilei conține două sertare mari, vizibile, iar în interiorul piciorului se află unul mai mic, secret, capitonat cu catifea verde închis, în care se păstrau giuvaerurile.

În exterior marchetăria constă din casete dreptunghiulare, cu un mic chenar liniar, iar în interior din mici cuburi amintind motivele de pe tăblia jocului de șah. În părțile laterale ale fridelor, care au arcade trilobate, două motive de marchetărie reprezintă un evantai și un dragon. Marchetăria interioară se bazează pe incrustarea altor esențe de lemn (cireș, frasin etc.) care, prin coloritul lor diferit, formează jocuri de lumină.

Piesa poartă în interiorul sertarelor și al tăbliilor de susținere numeroase peceti arse cu fierul, de formă ovală, cu un chenar în care se află indicația în limba germană că este opera corporației de timplari din Brașov (« Sigiles des Tischlers Zunft »). În centru sînt reprezentate diferite unelte de tîmplărie, ca: rindeaua, compasul, vinclul

p. 31, sub titlul: « Rabstein an dem Rathaus ».

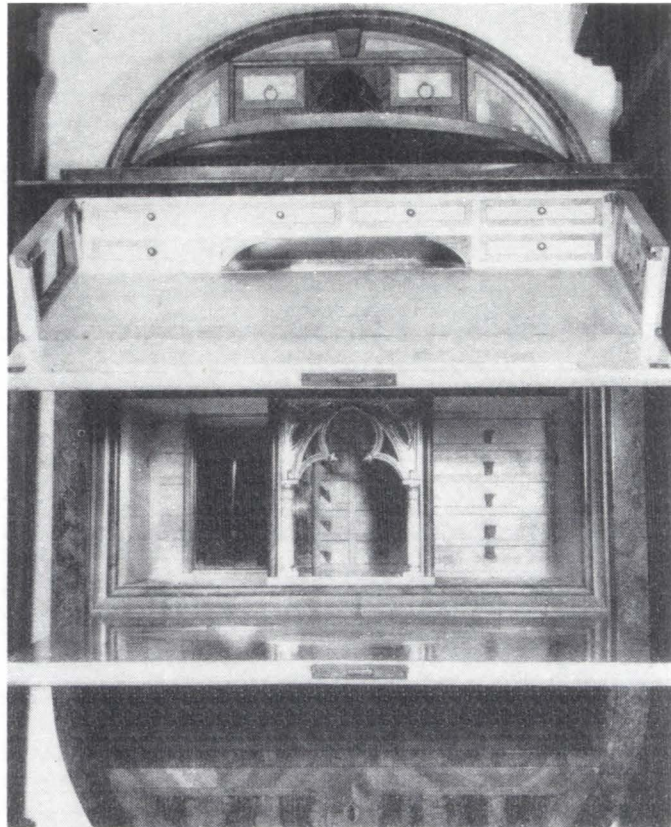
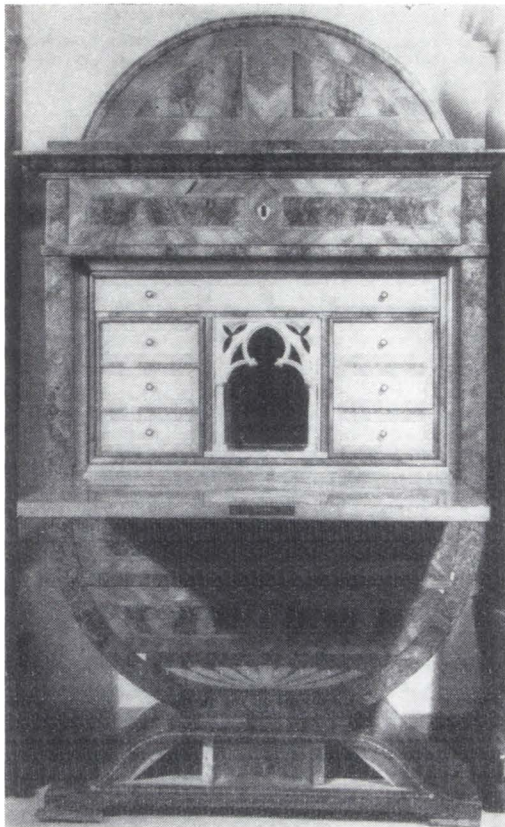


Fig. 5 -- Dulap. Detalii din interior.

etc., deasupra căroră, tot în cimpul peceții, se află stema orașului Brașov — o cetate cu o rădăcină stufoasă dedesubt (fig. 6).

Dacă lădița aparține prin forme și motivele decorative unui tip bine conturat al stilului specific începutului secolului al XVIII-lea în mobilierul francez și german, dulapul-secretar, ca aspect general se încadrează în stilul Biedermeier austriac, avînd însă unele trăsături care denotă și alte influențe: felul de a concepe arcadele amintește stilul gotic în forma frecvent întilnită în secolul al XIX-lea și cunoscută sub denumirea de stil neogotic. Aportul gustului local se recunoaște în formă și în unele ornamente.

Analizate din punctul de vedere al execuției artistice, ambele piese reprezintă o treaptă înaltă a îndemînării la care ajunseseră meșterii transilvăneni în a interpreta în marchetării unele elemente destul de complicate, cum sînt edificiile.

Dulapul este o realizare tehnică și artistică dintre cele mai izbutite: proporțiile armonioase, bine echilibrate, alternanța sobră de culori de lemn și de motive, cum și felul ingenios în care se

declanșează mecanismele care permit descoperirea și tragerea sertarelor secrete, contribuie ca această piesă să fie considerată drept una dintre cele mai interesante mobile lucrate la Brașov către mijlocul secolului al XIX-lea.



Fig. 6. — Dulap. Sigiliul breslei aflat în interiorul sertarelor și al rafturilor.

Faptul că ambele piese poartă inscripții care dovedesc că aparțineau breslelor de tâmplari-ebeniști din Sibiu și Brașov ne-a făcut să cercetăm continuitatea existenței acestor corporații în Transilvania de-a lungul secolelor. Din documentele care se găsesc în arhivele centrelor respective rezultă că ele s-au constituit — ca și celelalte bresle — aproape simultan cu formarea orașelor, dar că nu s-au organizat decât mai târziu. Se știe că în 1376 s-au reexaminat statutele de bresle ale patru orașe transilvănene: Sibiu, Sighișoara, Sebeș și Orăștie. Breslele dulgherilor, tâmplarilor, rotarilor, într-un cuvânt bres-

lele tuturor celor care se ocupau cu prelucrarea lemnului, își separă activitatea pe parcurs, cunoscând — ca întreaga producție meșteșugărească din Transilvania — trei momente mai importante de dezvoltare: începutul secolului al XV-lea, mijlocul aceluiași secol și a doua jumătate a secolului următor.

Cele două exemplare semnalate pot să susțină comparația cu mobile similare, realizate de cei mai renumiți ebeniști francezi, italieni sau germani și constituie o legitimă mândrie a artei românești.

VIORICA DENE

CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN R. S. CEHOSLOVACĂ

În cadrul planului de colaborare științifică dintre Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. și Institutul de teoria și istoria artei al Academiei Cehoslovace de Științe, în cursul lunilor mai—iunie 1963 am întreprins o călătorie de studii în R. S. Cehoslovacă. Urmind, la scurtă vreme, vizitei făcute în țara noastră de către dr. Vlasta Dvořáková (în noiembrie 1962), călătoria subsemnatului s-a înscris în aceeași problemă de cercetare, *Relații artistice româno-cehoslovace*, tema în studiu fiind *Aspecte stilistice și iconografice comune în pictura murală medievală din Cehoslovacia și Transilvania*.

Un excelent program de lucru — cu o riguroasă selecție a materialului de studiu — și o judicioasă organizare au fost principalii factori de reușită ai acestei călătorii, în care fiecare obiectiv vizitat s-a integrat cu necesitate în planul de cercetări propus.

După o pregătire prealabilă de câteva zile în muzeele și bibliotecile orașului Praga — cu materiale din timp rezervate — programul a cuprins două deplasări de câteva zile, una în Boemia și alta în Slovacia, menite să-mi facă cunoscute principalele monumente de pictură murală medievală din cele două provincii. Bineînțeles că, de la caz la caz, în program au fost incluse și monumente de arhitectură, sculptură, pictură de panou, artă decorativă, deopotrivă de importante pentru înțelegerea complexului proces de relații artistice care s-au stabilit între țările române și cele cehoslovace de-a lungul evului mediu.

Au fost cercetate monumente de artă medievală din următoarele localități: Praga, Libiř, Brandys nad Labem, Stara Boleslav, Karlstejn, Plzeň, Janovice nad Úhlavou, Klatovy, Strakonice, Český Krumlov, Hluboka, České Budějovice, Třeboň, Jindřichův Hradec, Telč, Tábor, Poříčí nad Sázavou, Jihlava, Třebíč, Znojmo, Mikulov, Bratislava, Šamorín, Zvolen, Štítník, Ochotín, Kocelovce, Šivetice, Chyžně, Kraskovo, Rimavská Baňa, Veľká Lomnica, Spišské Dravce, Žehra, Biacovce, Levoča, Smrečany, Sliače, Ludrova, Martin, Nepřely, Olomouc (se înțelege că timpul acordat fiecăruia dintre monumente nu a fost același, unele fiind cercetate sumar).

Ca rezultate imediate ale acestei călătorii, vom sublinia câteva dintre problemele privind arta medievală transilvăneană.

1. Pentru problemele privind geneza și circulația unora dintre tipurile stilistice și iconografice din pictura medievală transilvăneană au fost propuse în trecut soluții diferite, puține fiind însă cele care să reziste la o analiză critică mai exigentă. Tezele relațiilor directe cu marile centre de artă occidentală — de exemplu — nu țineau seama nici de relativa înapoiere economică a Transilvaniei, nici de diferențele de structură socială dintre Transilvania și țările Apusului, nici de fenomenul real al circulației marilor meșteri,

bariere importante, care nu îngăduiau asemenea legături. Începe să devină evident — bineînțeles că datele imediate vor trebui să fie îmbogățite printr-o cercetare mai amănunțită — că Boemia secolelor XIV-XV, și în special Praga strălucitei epoci a lui Carol al VI-lea de Luxemburg, a jucat rolul unui important mediator între Occident și Europa Centrală, sintezele stilistice operate aici cunoscând o largă difuziune în țările învecinate, inclusiv Transilvania. Puntea de legătură dintre Boemia și Transilvania a fost Slovacia, multe dintre ansamblurile de pictură murală care se păstrează aici fiind întru totul asemănătoare celor transilvănene.

Este demn de subliniat faptul că Slovacia prezenta în evul mediu o situație economică și socială aproape identică cu aceea a Transilvaniei vecine și că strânsele relații comerciale existente între orașele slovace și cele transilvănene au favorizat și frecvențele schimburi artistice.

2. Un aspect comun deosebit de interesant în pictura murală medievală din Boemia și Slovacia, pe de o parte, și Transilvania, pe de altă parte, este frecvența legendelor istorice care pătrund chiar în interiorul bisericilor, ocupând un loc important în iconografia acestora. Se vedește aici o receptivitate mai vie la faptele realității înconjurătoare, o spiritualitate mai dinamică, o ascuțire a conflictelor sociale, fapt atestat și de marile mișcări de revoltă socială din aceste țări în secolele XIV-XVI.

3. Începe să se contureze cu mai multă claritate direcția și conținutul fluxului de influențe românești în arta Slovaciei medievale. În directă conexiune cu acest fenomen, care în momentul de față stă în atenția etnografilor și a istoricilor cehoslovaci, pot fi urmărite și influențele stilistice și iconografice — de tradiție bizantină — care pătrund în pictura medievală slovacă. De asemenea în arta lemnului — arhitectură și sculptură decorativă — pot fi cu ușurință recunoscute forme și dispoziții ornamentale specific românești.

Cu real interes pot fi cercetate și alte teme: «Aspectele comune în pictura de panou în secolul al XVI-lea», «Rolul lui Matei Corvin ca exponent al Renașterii în Transilvania și Slovacia», «Elementele postgoticești în pictura medievală din Slovacia și Transilvania», «Tradițiile Moraviei Mari și ale vechii culturi slave a epocii lui Metodiu și Chiril în arta Slovaciei și Transilvaniei» etc.



Un moment important al călătoriei mele a fost convorbirea avută cu dr. J. Matouš, director-adjunct al Institutului de teoria și istoria artei din Praga. Cu acest prilej mi-a fost încredințată misiunea de a comunica în mod oficial conducerii Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. că revista *Umění* este la dispoziția cercetătorilor români. În cadrul planului de colaborare științifică dintre cele două institute urmează a fi propuse articole scrise în comun de cercetători de la Praga și București, pe teme stabilite de comun acord.

Este o formă nouă de conlucrare, de o remarcabilă importanță, care, dată fiind mulțimea problemelor de interes comun, este menită să ducă la o rodnică dezvoltare.

Privitor la modul de organizare a călătoriei, trebuie să precizez că atât Oficiul relațiilor cu străinătatea al Academiei Cehoslovace de Științe, cât și Institutul de teoria și istoria artei din Praga, prin colaboratorii săi, s-au ocupat cu deosebită îngrijire de întocmirea programului. Colectivul secției de artă medievală mi-a pus cu generozitate la dispoziție o mare cantitate de material informativ — bibliografie recentă, fotografii, fișe de monumente —, ilustrând în toate ocaziile un perfect spirit de colaborare.

Profit de acest prilej pentru a aminti simpatia de care se bucură Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R. în mijlocul cercetătorilor praghezi, interesul manifestat pentru cercetările noastre, ca și pentru extinderea colaborării.

Mulțumesc pe această cale întregului colectiv de artă medievală al Institutului de teoria și istoria artei al Academiei Cehoslovace de Științe, în special dr. Vlasta Dvořáková, care a întocmit programul de lucru, m-a însoțit în toate călătoriile, contribuind cu competență și interes la rezolvarea problemelor în studiu. Mulțumiri datorez de asemenea d-nei Hudíková, de la O.R.S. al Academiei Cehoslovace de Științe, pentru grija purtată bunei desfășurări a deplasărilor.

Este cu deosebire util să închei cu sublinierea importanței pe care aceste călătorii o au pentru dezvoltarea studiilor de artă medievală, multe dintre problemele ridicate de cercetările asupra monumentelor transilvănene fiind de nerezolvat fără o cunoaștere directă și aprofundată a patrimoniului artistic din ȚSSR.

Această observație este valabilă și pentru călătoriile în Ungaria și Polonia, țări cu care relațiile artistice au fost foarte strânse în evul mediu, de asemenea — extinzând preocupările și în domeniul artei de tradiție bizantină — în U.R.S.S., Bulgaria și Iugoslavia.

V. DRĂGUȚ

COLABORAREA ȘTIINȚIFICĂ ROMÎNO-BULGARĂ ÎN DOMENIUL ARHITECTURII POPULARE

În cadrul acordurilor de colaborare stabilite între Academia Republicii Populare Romîne și Academia Bulgară de Științe, în planul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. și al Secției de teoria și istoria urbanismului și arhitecturii a Academiei Bulgare de Științe a fost înscrisă o temă de cercetare comună privind arhitectura populară. În ambele țări lucrările au început în 1963 și au fost marcate, dat fiind specificul temei, de două călătorii de studii cu caracter reciproc efectuate de cercetători romîni și bulgari.

Călătoria de studii a avut loc între 13 mai și 7 iunie 1963. Conform planului prestabilit, după o ședere la Sofia de două zile, în care timp au fost fixate detaliile programului într-o ședință la Secția de teoria și istoria urbanismului și arhitecturii la care au participat prof. arh. Gh. Stoikov, arh. Gh. I. Kojuharov, cercetător științific principal, și arh. Rașel S. Anghelova, cercetător științific, a început cercetarea pe teren.

În timpul deplasării au fost făcute cercetări într-un număr relativ mare de așezări (sate, târguri și orașe) din patru regiuni geografice ale Bulgariei, accentul căzînd pe partea de sud a țării vecine. Iată care au fost cele patru regiuni, cu principalele lor centre: 1. vestul Bulgariei; a) subzona nordică a satelor grupate în jurul orașului Trăn; b) subzona sudică a satelor grupate în jurul orașului Kiustendil; arhitectura țărănească este caracterizată prin folosirea lemnului și a sistemului constructiv numit « paintă »; case cu prispe foarte largi și cu beci sub casă, asemănătoare cu cele din sudul Olteniei, în subzona Kiustendil; 2. sud-vestul Bulgariei, cu micile bazine intramontane cuprinse între masivele Pirin, Rila și Rodopi; a) subzona Răzlog; b) subzona Peștera; c) subzona Smolean; poate fi notată o oarecare diferențiere între arhitectura țărănească și cea a târgurilor, în care domină casele de piatră cu etaj, cu acoperiș de piatră, aparținînd unei clase înstărite de negustori avînd legături cu orașele comerciale meridionale și orientale; notabilă apariția în extremul sud a acoperișurilor de paie nesemnate încă; 3. sud-estul Bulgariei; a) litoralul cu așezările pescărești — Nesebăr, Sozopol —, cu arhitectură caracteristică; b) zona împădurită din bazinul râului Veleka, cu arhitectură de lemn, plan dispus longitudinal, construcții anexe cu acoperiș de paie; 4. estul Bulgariei, în Balcanii Orientali; târgurile Kotel și Jeravnea, cu intense legături comerciale și pastorale cu ținuturile romînești; arhitectură de lemn asemănătoare cu cea a Bucureștilor din stampele primei jumătăți a secolului al XIX-lea.

În ultima parte a șederii în Bulgaria au fost stabilite contacte și s-au purtat discuții de specialitate la Institutul și Muzeul de etnografie al Academiei Bulgare de Științe (director Bojidar Bojikov), cu cercetătorii științifici Vasil Marinov și Petăr A. Petrov (așezările șopilor din cîmpia Sofiei, crucile de piatră de străveche tradiție locală etc.) și la Institutul de istoria artei, cu șeful secției de artă populară, Dimităr Drumev.

În cursul călătoriei de studii au fost făcute circa 2 000 de fotografii documentare, dintre care 300 în culori.

★

Din partea bulgară au venit în România arh. Gh. I. Kojuharov, cercetător științific principal, și arh. Rașel S. Anghelova, cercetător științific, din cadrul Secției de teoria și istoria urbanismului și arhitecturii a Academiei Bulgare de Științe. Călătoria de studii a cercetătorilor bulgari a avut loc între 26 august și 16 septembrie 1963. Într-o primă etapă a șederii lor în țară, cercetătorii bulgari s-au documentat în București. A avut loc la Institutul de istoria artei, în prezența directorului adjunct științific Mircea Popescu, o ședință la care au participat membri ai secțiilor de artă populară și artă

medievală: Florea Bobu Florescu, Paul Stahl, Emil Lăzărescu, Paul Petrescu, iar din partea revistelor Institutului, Amelia Pavel.

În timpul șederii la București, cercetătorii bulgari, conduși de Paul Petrescu și Paul Stahl, au vizitat o serie de monumente de arhitectură din București și împrejurimi. Două zile au fost consacrate studierii construcțiilor țărănești din Muzeul satului, iar una vizitării complexului de la Mogoșoaia, unde explicațiile au fost date de Corina Nicolescu, șefa secției de artă feudală a Muzeului de artă al R.P.R. Pentru documentare a fost cercetată fototeca Comitetului de stat pentru construcții, arhitectură și sistematizare. De asemenea au fost vizitate șantiere (Radu Negru) ale Direcției monumentelor istorice.

Cercetarea pe teren a fost făcută în două etape. Într-o primă etapă s-au făcut deplasări într-o serie de localități apropiate de București. Însoțiți de Paul Petrescu, cercetătorii bulgari au studiat palatul de la Potlogi și satele învecinate. O oprire mai lungă s-a făcut în satul Băleni-Sirbi, unde se află o populație de origine bulgărească. Au mai fost cercetate monumentele istorice din Tîrgoviște, Ploiești, Urlați. La Ploiești prezentarea monumentelor a fost făcută de Nicolaie Simache, directorul Muzeului regional Ploiești. Cercetătorii bulgari au fost interesați atât de dispoziția interioară a construcțiilor civile, cât și de decorul interior și exterior (zugrăveală și stucatură).

Într-o a doua etapă cercetătorii bulgari însoțiți de Maria Musicescu, cercetător principal, și de Florentina Dumitrescu, cercetător științific au făcut un circuit în vestul Munteniei, sudul Transilvaniei, estul și centrul Olteniei și Dobrogea. Au fost cercetate monumente istorice dintr-o serie de orașe: Cîmpulung, Brașov, Rîmnicul Vilcea, Tirgu-Jiu, Craiova, Constanța. De asemenea au fost vizitate mănăstirile Cozia, Hurezu.

La sfîrșitul perioadei de ședere în țară a avut loc o ședință la Institutul de istoria artei al Academiei R.P.R., unde s-au trecut în revistă rezultatele obținute în primul an de colaborare. Rezultatele au fost apreciate de ambele părți ca pozitive și s-a hotărît continuarea cercetării în comun a temei privind arhitectura populară din cele două țări. Ca un obiectiv final, s-a propus concretizarea colaborării în publicarea unei culegeri comune de studii și materiale privind arhitectura populară românească și cea bulgărească.

PAUL PETRESCU

CĂLĂTORIE DE INFORMARE ÎN R. S. CEHOSLOVACĂ

La Praga a avut loc între 7 și 10 octombrie 1963 o consfătuire internațională în problemele artei populare și artizanatului. Au participat delegați din R. S. Cehoslovacă, R. D. Germană, R. S. F. Iugoslavia, R. P. Ungară și R. P. Română. Discuțiile s-au purtat cu prilejul organizării unei expoziții de artizanat organizată de «Centralele pentru creația populară» (ULUV) din Praga și Bratislava și de «Asociația centrală a cooperativelor de producție» (USVD). În cadrul consfătuirii s-a exprimat dorința unei colaborări în domeniul atât de important al valorificării creației populare în scopul producerii de obiecte de artă moderne inspirate din arta populară tradițională.

Rețeaua muzeelor etnografice din R. S. Cehoslovacă este foarte întinsă. Cele aproape 150 de muzee și secții de artă populară și etnografie duc o intensă muncă de cercetare științifică. Rezultatele acestei munci sînt publicate în reviste și lucrări de specialitate editate de muzee de rang regional și raional. Se proiectează deschiderea a numeroase muzee etnografice în aer liber, cum vor fi, de pildă, cele de la Bardejov, de la Brno etc. Un muzeu în aer liber există deja la Roznov, centru urban din Vlahia Moravă. Se preconizează mărirea acestuia prin aducerea de noi unități. Zona cunoscută sub numele de Vlahia Moravă, aflată la poalele munților Beschizi și a Carpaților Albi, prezintă un deosebit interes pentru studiul artei medievale și a influențelor și contactelor culturale dintre populația slavă și cea românească. Zona este și azi una dintre cele mai bogate din R. S. Cehoslovacă în ce privește arhitectura populară de lemn. Muzeul din Brno editează și o revistă, *Valassko*, în care sînt publicate numeroase materiale de artă populară vlahă. O mențiune specială merită marile muzee etnografice din Brno (director dr. Ludvik Kunz) — excepțional ca organizare și ca dotare științifică modernă — și din Martin, filială a muzeului slovac din Bratislava. La întoarcerea la Praga au fost

purtate discuții de specialitate la Institutul de etnografie al Academiei Cehoslovace de Științe. Institutul are trei secții: etnografie (cu trei subsecții: etnografie urbană, etnografie tradițională și creație populară plastică), folclor (cu patru subsecții: dans, muzică, instrumente muzicale, tradiție orală) și etnografie generală (cu două subsecții: americanistică centrală și sud-africanistică).

PAUL PETRESCU

OASPEȚI DE PESTE HOTARE

În luna octombrie 1963 sectorul de artă feudală al Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. a fost vizitat de către dr. Piotr Skubiszewski de la Institutul de istoria artei de pe lângă Universitatea din Poznan. Interesul omului de știință polonez, vădit într-un schimb util de opinii, se îndreaptă asupra diferitelor aspecte ale artei medievale timpurii din Polonia (arhitectura și sculptura romanică sau arta prelucrării metalelor, în special), ca și asupra poziției acestei arte în Europa centrală și est-centrală.

Discuțiile purtate de către cercetătorul din Poznan cu membrii sectorului de artă feudală au arătat necesitatea colaborării specialiștilor polonezi și români mai ales în ceea ce privește studiul unor aspecte ale influenței bizantine, orientale și occidentale asupra artei medievale timpurii în vremea genezei acesteia, în părțile centrale și răsăritene ale continentului.

R. THEODORESCU

În cadrul schimbului cultural dintre Academia Republicii Populare Române și Academia Bulgară de Științe ne-a vizitat țara între 21 octombrie și 13 noiembrie 1963 secretarul științific al Institutului de istoria artei al Academiei din Sofia, cercetător principal Atanas D. Bojkov, candidat în științe.

În cursul acestei a doua călătorii de studii în țara noastră, oaspetele, cercetând legăturile dintre pictura și manuscrisele medievale românești și cele din Bulgaria din secolele XIV—XVIII, a vizitat principalele obiective de artă din Muntenia, Oltenia și Moldova. Pe lângă aceasta, A. D. Bojkov a studiat piese din colecțiile Muzeului de artă al R.P.R., precum și manuscrise medievale aflate la Biblioteca Academiei R.P.R.

IRINA ANDREESCU

SESIUNEA DE COMUNICĂRI A SECTORULUI DE ARTĂ VECHĂ ROMÎNEASCĂ DIN INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI AL ACADEMIEI R.P.R.

Sesiunea de comunicări a sectorului de artă veche românească din Institutul de istoria artei a avut loc între zilele de 24 și 27 februarie a.c. Ședințele, desfășurate timp de patru zile între orele 9,30 și 14,30 în sala Institutului de istorie, au însumat comunicările tuturor membrilor sectorului și unele colaborări externe de la Institutul de studii sud-est europene. Sub conducerea generală a acad. prof. George Oprescu, fiecare ședință în parte a fost prezidată de către un specialist în problemele dezbătute în ziua respectivă.

În prima zi — 24 februarie — ședința desfășurată sub conducerea prof. univ. Ion Nestor, membru corespondent al Academiei R.P.R., a avut la ordine de zi comunicări fie întemeiate pe rezultate, fie folosind criteriile științei arheologice: Maria Ana Musicescu, *Importanța cercetărilor arheologice medievale pentru arta veche românească*; Irina Andreescu, *Probleme în legătură cu cercetarea artei medievale timpurii pe teritoriul patriei noastre*; Radu Florescu, *Problema originilor basilicii creștine și pretoriul fazei târzii a castrului Drobeta*.

Atît discuțiile cît și concluziile prof. I. Nestor au arătat importanța studierii istoriei vechii arte românești cu ajutorul unei metodologii științifice riguroase avînd la bază criteriul istoric al dezvoltării societății și nu, cum s-a făcut adesea, numai criteriul estetic. De asemenea a fost arătată atît importanța arheologiei în studierea artei perioadei prefeudale și feudale timpurii, pentru care monumentele sînt astăzi dispărute, cît și importanța acelorasi cercetări arheologice în problemele de restaurare a monumentelor din feudalismul dezvoltat.

Comunicarea lui P. Ș. Năsturel, *Date noi asupra legendei lui Ioan cel Nou de la Suceava*, ca și comunicările din ședința următoare — 25 februarie — desfășurată sub conducerea prof. arh. Grigore Ionescu, directorul Direcției monumentelor istorice, au prezentat probleme privind începuturile artei feudalismului dezvoltat. Astfel au fost lucrările comunicate de Teodora Voinescu, *Cea mai veche operă de argintărie medievală din Moldova*, Sorin Ulea, *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, Dumitru Nastase, *Acoperișul în vechea arhitectură moldovenească*, Vasile Drăguț, *Contribuții pentru cunoașterea picturii românești din Transilvania în secolul al XV-lea*.

În cea de a treia zi a sesiunii — 26 februarie — prezidînd prof. arh. Horia Teodoru, au fost prezentate comunicări privind arhitectura muntenească: Răzvan Theodorescu, *Date noi privind fazele evolutive ale curții domnești din Tîrgoviște*, Pavel Chihaiia, *Monumente gotice tîrzii în Țara Romînească* și Emil Lăzărescu, *Probleme ale evoluției arhitecturii muntene în secolul al XVI-lea — biserica mănăstirii Căluul*.

Ultima zi a sesiunii — 27 februarie — prezidată de prof. univ. Mihai Berza, membru corespondent al Academiei R.P.R., directorul Institutului de studii sud-est europene, a cuprins comunicările lui Ion Radu Mircea, *Din activitatea constructivă a lui Alexandru Lăpușneanu — date noi în legătură cu Putna*, Florentina Dumitrescu, *Probleme ale ornamenticii în pictura murală brîncovenească*, Rada Teodoru, *Curți întărite tîrzii*.

Concluziile sesiunii au fost trase de prof. M. Berza, iar în încheiere a vorbit acad. prof. G. Opreșcu, directorul Institutului de istoria artei.

În cursul celor patru zile de lucru ale sesiunii au participat la discuții cercetători și oameni de știință din domenii de cercetare apropiate. Au luat cuvîntul specialiști de la institutele de arheologie și de istorie ale Academiei R.P.R., de la Direcția monumentelor istorice, de la Institutul de studii sud-est europene, de la Asociația slaviștilor și alții.

Vorbitorii au considerat ca binevenit acest prilej de comunicare a rezultatelor obținute, de discuții pe marginea acestora într-un domeniu atît de însemnat al vechii culturi românești, domeniu avînd contingențe atît de strînse cu multe alte discipline. S-a arătat cît de importantă este comunicarea pe această cale a rezultatelor cercetărilor într-un timp mai scurt decît cel pe care-l necesită publicarea lor, dîndu-se astfel posibilitatea folosirii utile a concluziilor la care s-a ajuns în probleme de veche artă romînească pentru determinarea și explicarea și altor fenomene de cultură ale aceleiași epoci. Totodată, pe linia acestei colaborări complexe și pentru cercetătorii istoriei de artă folosirea metodelor de cercetare și a rezultatelor altor discipline se vădește la fel de necesară. Ca urmare, numeroși vorbitori au cerut publicarea cît mai grabnică a unui volum cuprinzînd materialele prezentate la această sesiune.

În cursul discuțiilor s-a subliniat participarea activă la comunicări a tinerelor cadre din Institutul de istoria artei.

Vorbînd în concluzie, prof. Mihai Berza a făcut cîteva aprecieri asupra desfășurării sesiunii. Considerînd în primul rînd tematica drept bine aleasă și dovedind o justă orientare, acoperind un spațiu larg, cuprinzătoare în timp și de o mare diversitate, vorbitorul a arătat că nivelul abordării problemelor a fost corespunzător, autorii ferindu-se atît de sintetizări prea largi cît și de obiective minore, puțin interesante.

Faptul că ponderea cea mai mare au avut-o subiectele legate de arhitectură dovedește seriozitatea planului general de cercetare care se axează astfel pe probleme al căror specific sobru și rigid obligă la o maximă rigoare științifică, constituind — prin studiul respectiv -- un aport în formarea unei metodologii proprii istoriei noastre de artă.

Considerarea fenomenelor cercetate s-a făcut în cadrul ansamblului cultural al epocii, încadrarea lor în cuprinsul societății respective evidențînd interdependența și acțiunea reciprocă între bază și suprastructură.

Pe linia dezideratelor celor mai actuale, pe care le sperăm realizate într-o apropiată perspectivă, rămîne problema colaborării concrete în cadrul unor teme de lucru comune, a istoricilor vechii arte romînești cu cercetătorii Institutului de arheologie și ai celui de istorie, precum și cu restauratorii monumentelor noastre medievale din cadrul Direcției monumentelor istorice.

În încheiere acad. prof. G. Oprescu, directorul Institutului, subliniază faptul că unul din principiile directoare ale întregii sesiuni -- acela al stabilirii unei cît mai ample și eficiente colaborări -- a fost pus într-o lumină justă. Consideră că din acest punct de vedere sesiunea a constituit o reușită și mulțumește tuturor participanților pentru chipul în care au înțeles să-și dea concursul la realizarea acestui deziderat.

IRINA ANDREESCU

RETIPĂRIRI DE CĂRȚI DE ARTĂ BIZANTINĂ

D. V. AINALOV

The Hellenistic Origins of Byzantine Art, New Jersey, Rutgers University Press, 1961, XV + 322 p. cu 128 ilustr.

O. M. DALTON

Byzantine Art and Archaeology, New York, Dover Publications Inc., 1961, 727 p. cu 457 ilustr.

Interesul deosebit arătat spre sfârșitul veacului trecut mileniului de artă bizantină, cunoașterea din ce în ce mai profundă a fenomenului artistic ce poate fi surprins cu începere din veacul al IV-lea în regiunile bazinului Mediteranei centrale și răsăritene și-au găsit în primii ani ai secolului nostru o sinteză remarcabilă în aceste două cărți, diferite în ceea ce privește caracterul lor, dar în egală măsură devenite « clasice » și indispensabile cercetătorului din domeniul artei Bizanțului. Însăși retipărirea lor după câteva decenii dovedește marea actualitate pe care o păstrează contribuția savantului rus și a celui englez, într-o vreme în care cercetările de artă bizantină s-au înmulțit considerabil, pe urma materialului documentar și el sensibil îmbogățit.

Publicată în limba rusă în 1900—1901, ca teză de doctorat a lui D. V. Ainalov, *Originile elenistice ale artei bizantine* a însemnat un progres nu numai în ceea ce privește metoda demonstrării unui adevăr științific pînă atunci prea rar accentuat,

ci și prin abundența de material susceptibil de a fi estetic interpretat pe care îl prezenta fostul elev al lui N. P. Kondakov. Ca și profesorul său, interesat totdeauna de relațiile existente între arta imperiului bizantin și cea a Orientului, și paralel cu Strzygowski — care în aceiași ani, în studiul său *Orient oder Rom*, stabilea ecourile orientale și chiar extrem-orientale din arta romană tîrzie —, Ainalov își îndreaptă atenția asupra acestui fenomen și închină paginile cărții sale unei argumentări strînse a tezei originilor elenistice ale artei bizantine și, în genere, ale celei creștine timpurii, teză ce venea să infirme teoria originii « romane » a acestei arte (F. X. Kraus, R. Forrer). Atunci cînd se referă la influența elenistică, Ainalov are în vedere tot timpul supraviețuirea formelor artistice — uneori chiar a fondului de idei — dezvoltate în răstimpul a mai mult de jumătate de mileniu între granițele marilor regiuni economice, politice și artistice ale Răsăritului elenistic — Palestina, Siria și Egiptul. Existența încă din

secolul al IV-lea în Palestina a unor monumente importante comemorînd «întîmplări» strîns legate de istoria creștinismului de început, ca și răspîndirea, prin pelerini, a unor obiecte de artă creștină palestiniană (vase de metal, inele, icoane), larga folosire a picturilor în ornamentarea edificiilor (Dura, Bawit, Saqqara), ca și predilecția pentru mozaicuri (Antiohia), au influențat aproape decisiv în secolele IV — V arta constantinopolitană și romană, explicația faptului găsindu-se lesne în rolul crescînd al provinciilor răsăritene în cadrul Imperiului roman tîrziu.

Capitolele cărții lui Ainalov au ca obiect de analiză tocmai principalele ramuri ale artei bizantine, în a căror fază timpurie de evoluție (secolele IV — VI) se vedește în chipul cel mai pregnant obîrșia elenistică a motivelor, a compoziției și chiar a viziunii estetice. De pildă, miniaturile manuscriselor alexandrine și siriene păstrate — datînd toate dintr-o epocă ulterioară (secolele IX — XI), dar copiate fidel după originalele timpurii — dovedesc prin culoare, prin tratarea figurilor și a scenelor, prin detaliile costumului, peisajului și arhitecturii moștenirea elenistică pe care miniaturişti bizantini din aceste provincii orientale o preluau și prelucrau în spiritul vremii. Exemple alese de savantul rus, descrise pe larg și sistematic, dovedesc înrudiri între scenele zugrăvite în manuscrise și cele din sculptura elenistică, cum ar fi, de pildă, unele scene animaliere dintr-un celebru manuscris conținînd o copie a *Topografiei creștine* a lui Cosmas Indicopleustes, poate cel mai important monument al artei miniaturale alexandrine, sau asemănări care există în domeniul compoziției între pictura greacă clasică și miniaturile aceluiași manuscris al *Topografiei*, unde se remarcă așa-numita metodă a reprezentării continue (*continuierende Darstellungsart*), în aceeași compoziție combinîndu-se mai multe momente succesive ale acțiunii reprezentate. Miniaturile manuscriselor alexandrine după texte ale lui Nicandros, Apollonios din Citium, Ptolemeu geograf, Dioscorides lasă să se întrevadă de asemenea atmosfera de tradiție elenistică în care au fost concepute și elaborate. Fundaluri arhitectonice cu temple clasice decorate cu coloane cu capitele corintice, personaje înveșmîntate cu chitonuri sau nude, zeiță marine, personificări de riuri sau de noțiuni abstracte (Iordan, Moartea, Virtuțile), detalii zoologice și botanice vin toate din această tradiție a unei arte înfloritoare în

ultimele veacuri înainte de era noastră și în epoca imperială romană în metropola Egiptului. Apariția lor în vremea stăpînirii bizantine în aceleași locuri indică nu numai un climat artistic anumit, ci și marea perenitate a unor forme de artă apărute în alte condiții istorice.

Alături de Alexandria, Siria elenistică, romană și bizantină a cunoscut o particular de bogată înflorire a artelor, firească într-o regiune situată la întretăierea principalelor căi de vehiculare spre Apus atît a produselor diferitelor ramuri economice, cît și a concepțiilor și modalităților artistice din Orient. Analiza făcută de Ainalov manuscrisului faimoasei evanghelii din 586 a călugărului Rabula, important monument al artei Siriei bizantine, dovedește, ca și în celelalte cazuri, stăruierea unor motive ale artei elenistice: forme arhitectonice care amintesc imediat de picturile murale pompeiene, scene cu peisaj, elemente ale picturii «iluzionistice» antice; în acest sens stau măturie și manuscrisele cunoscute sub numele de *Codex Rossano* sau *Geneza de la Viena*, unde influențele alexandrino-palestiniene de caracter creștin stau alături de scene realiste laice care au făcut pe unii cercetători să apropie mai cu seamă miniaturile ultimului manuscris citat de ilustrațiile antice ale *Iliadei*, *Odisiei* și *Eneidei*.

Așa-numitul «relief pictural», foarte puțin înalt, lucrat în lemn, fildeş sau piatră, vădînd — după părerea autorului — influențe ale sculpturii orientale și ale picturii alexandrine, reprezintă o formulă de exprimare a unei noi epoci, fiind păstrat pe o serie de obiecte devenite foarte cunoscute ca monumente ale artei bizantine de început: pixidele de la Berlin și Bologna, sarcofagul de la Lateran sau jîlțul episcopului Maximian de la Ravena, toate decorate cu sculpturi de diferite dimensiuni, în maniera amintită. Asemănările cu pictura elenistică sînt iarăși sesizabile în tratarea reliefului și în compoziție, fără a lipsi nici respectarea canoanelor reliefului clasic, care, aplicate, de pildă, unor figuri separate de pe plăcile jîlțului ravenat, conferă acelor reprezentări valoarea de mici «statui» independente.

Ca și relieful, pictura murală bizantină și mozaicul păstrează o puternică amprentă elenistică și cercetarea atentă pe care o face Ainalov în ceea ce privește dezvoltarea acestor ramuri ale artei bizantine în secolele IV—VIII demonstrează, poate cu cea mai mare putere de convingere, teza auto-

rului. Evoluția creștinismului primitiv în sinul comunităților religioase din timpul Imperiului roman a făcut ca și expresia artistică a noii credințe să folosească limbajul tradițional, decorația noilor monumente de cult păstrând elemente de bază ale artei antice păgâne. De cele mai multe ori, scene din evanghelii se combină cu flora și cu fauna văii Nilului, păstrate ca un ecou al largii răspândiri a așa-numitului stil « egiptenizant » din antichitate, în timp ce portretele de sfinți în biserici din Sinai, Ravena, Cipru sau Salonic amintesc, prin modul de tratare, de cea mai veche portretistică creștină (Fayum, Hawara, Arsinoe), înrudită, probabil, la rîndul ei cu arta antică a portretelor — *χαρακτηρες* sau « images » — despre care s-au păstrat știri în texte. În sfîrșit, preferința arătată frizelor arhitectonice continue sau scenelor avînd drept fundal grădini pictate, așa cum întîlnim în mozaicurile din Ravena, Salonic sau Betleem, l-a făcut pe autor să indice ca prototipuri în acest sens exemplare celebre ale artei elenistice sau romane (Pompei, Prima Porta).

Sugestiv, capitolul care încheie cartea lui Ainalov se intitulează « Constantinopol și Răsăritul ». Puținele monumente rămase să ilustreze arta capitalei în vremurile sale de început și deosebită înflorire îngăduie să se tragă concluzia că în chiar inima imperiului arta Orientului găsisese un sol prielnic. Dacă influențele Asiei Mici sau ale Siriei sînt evidente fie în tratarea reliefurilor unor sarcofage constantinopolitane, fie în redarea tipului facial, marea importanță pe care o cîștigase Palestina pe plan universal creștin acordă în aceste secole prioritate formulelor artistice venite din această parte a imperiului. Serioasa analiză făcută de autor din punct de vedere estetic și strict iconografic scenelor de pe « ampullae » (vase, de obicei de argint, menite să păstreze amintiri din locurile de pelerinaj din Palestina), scene ce transpuneau în metal compoziții murale din bisericile Betleemului și Ierusalimului, dovedește cu prisosință căea pe care arta palestiniană de tradiție elenistică a influențat întreaga artă bizantină timpurie. Ducînd mai departe analiza pe un drum aproape identic cu cel urmat de contemporanul său Strzygowski, Ainalov insistă și asupra influențelor artei vechi orientale — asiriene și persane — în arta Răsăritului elenistic, prin filtrul căreia aceste influențe s-au exercitat asupra artei Bizanțului. Lipsa de

expresivitate a figurilor, ca și lipsa unei perspective corecte sau a unei armonii clasice a corpurilor, redactarea primitivă a unor compoziții, elementele de frontalism întîlnite în unele monumente bizantine vechi amintesc cîte ceva din stilul și tehnica orientală, întreținute de chiar artiștii veniți din marginea răsăriteană a imperiului în capitală sau în alte centre importante, unde mărturii ale vremii ni-i arată activi.

Schișîndu-se astfel un tablou al artei bizantine la începuturile ei, prin intermediul principalelor monumente păstrate, luîndu-se în studiu diferite aspecte ale acestei arte (cu excepția aspectului arhitectonic, nici unul dintre cele principale nu lipsește), evidențiîndu-se componentele de bază ale fenomenului artistic bizantin, și în primul rînd moștenirea elenistică, se ajunge la concluzia, cu tărie subliniată de Ainalov, că, atunci « cînd vorbim despre bazele antice ale artei bizantine, avem în minte arta din Alexandria, Siria și Asia Mică — regiuni care de timpuriu au asimilat arta Greciei » (p. 280).

Teza susținută de D. V. Ainalov, cu bogăția de argumente semnalată, a cîștigat numeroși aderenți de-a lungul anilor, printre cei mai serioși cercetători ai artei bizantine, iar cartea sa, în ciuda unor detalii (cum ar fi, de pildă, datarea puțin diferită de cea îndeobște admisă astăzi a unor manuscrise cu miniaturi), își păstrează o deplină actualitate. Între cei care, foarte curînd după prima apariție a *Originilor elenistice ale artei bizantine*, s-au alăturat concluziilor savantului rus, a fost și O. M. Dalton, savant englez de renume internațional, care în 1911 publica lucrarea sa de sinteză referitoare la arta și arheologia bizantină, lucrare retipărită și ea în 1961.

Înglobînd în titlu și termenul de « arheologie bizantină », Dalton se referea prin aceasta la studiul diferitelor piese — sculpturi, obiecte de podoabă, ceramică, sticlărie, monede — obținute prin cercetările de arheologie aflate în stadiul lor primar în vremea în care autorul includea toate aceste piese în capitolele cărții sale. Din acest punct de vedere, sinteza lui Dalton este indiscutabil depășită, după cum depășite de noile descoperiri și interpretări sînt și aprecierile sale asupra răspîndirii artei bizantine, fie și numai din punct de vedere strict geografic (ar fi suficient să amintim, în acest sens, materialul rezultat din cercetările arheologice de pe teritoriul

țării noastre, teritoriu omis de savantul englez în enumerarea regiunilor de influență bizantină tocmai din cauza slabei cunoașteri a acestui material la începutul secolului nostru).

Tendențele de a pune ordine într-un larg domeniu de istorie a artei, în primul rând printr-o periodizare adecvată, sînt evidente de la primele pagini. Ca și Charles Diehl cu un an înainte, în prima ediție a cunoscutului său manual Dalton încearcă să elaboreze o cronologie largă a istoriei artei bizantine, descifrînd patru perioade importante în evoluția acesteia. Prima dintre ele, deschisă de epoca constantiniană și încheiată de izbucnirea iconoclastiei la începutul secolului al VIII-lea (edictul din 726), este și cea la care autorul revine de cele mai multe ori în exemplificări, subliniind, pe urmele lui Ainalov, influența fundamentală a artei elenistice asupra artei romane tîrzii și bizantine. Chiar dacă nu întrevade cauzele adînci ale provincializării și chiar ale «barbarizării» artei în această perioadă, ajungînd să vorbească, pentru tot cuprinsul imperiului, despre un «sentiment băstinaș în revoltă împotriva unei arte străine și impuse (referindu-se la arta oficială — R. T.)» (p. 12), Dalton face observații interesante fie asupra influenței artei decorative a populațiilor «barbare» asupra artei bizantine, fie în legătură cu dubla influență orientală asupra acestei arte, transmisă prin stepa eurasiatică, prin filieră nomadă, sau de-a lungul coastelor Mediteranei, prin intermediul artei creștine timpurii.

Secolul al VIII-lea și prima jumătate a celui următor au marcat nu numai viața politică și religioasă a imperiului, ci și dezvoltarea artei, prin mișcarea iconoclastă. Meritul lui Dalton este de a fi subliniat cu tărie laturile pozitive ale reacției împotriva reprezentării chipurilor sacre ale religiei creștine, și anume procesul reîntoarcerii la modelele elenistice, alexandrine mai ales, ca și entuziasmul deosebit pentru decorația orientală datorată în bună parte aportului arab. Ca și Diehl, savantul englez trasa prin aceasta un drum nou unor interpretări mai judicioase ale fenomenului iconoclast în artă, arătînd felul în care arta aulică de tradiție elenistică, cu interes pentru portretistică și viața reală, a pregătit perioada artistică următoare, de maximă înflorire, în timpul dinastiilor macedoneană și comnenă. Acestei perioade, relativ mai bine cunoscută încă în vremea sa, autorul îi dedică în cuprinsul

diferitelor capitole speciale, pe genuri artistice, un loc mai mare decît în considerațiile generale.

Perioada paleologă, ultima din istoria statului și a artei bizantine, interpretată pînă la începutul secolului nostru drept o vreme de completă decădere artistică, a fost repusă în adevărata ei lumină de către cercetările lui Millet și Dalton. Contrar unor concluzii anterioare, superficiale, asupra caracterului italianizant al artei bizantine tîrzii, ultimul observă că similitudinea existentă între aspecte ale artei italiene contemporane, înfloritoare pe pămîntul Toscanei, și ale artei bizantine în ultima ei perioadă se datorește în primul rînd unei dezvoltări paralele sub influența unor acelorași idei înnoitoare, ca și unei influențe a artei constantinopolitane asupra regiunilor vestice.

Făcînd un bilanț al aportului adus de arta bizantină în tezaurul artei universale, Dalton subliniază și rolul de frînă jucat de la un anumit moment de către canoele bisericii, care nu putea îngădui artistului bizantin toate inovațiile și îndrăzelile pe care contemporanul său italian sau extrem-oriental și le putea permite într-un alt mediu social, politic și artistic.

Prin analiza fenomenului de răspîndire a artei bizantine pe vaste teritorii și sub diferite forme, pînă în Extremul Occident (Spania, Germania, Anglia), autorul face de fiecare dată istoricul scurt și adeseori sugestiv al dezvoltării artei în regiunile care primesc în diferite momente și în felurite chipuri influența bizantină. Această prezentare permite lui Dalton observații pline de interes cum ar fi, de pildă, sesizarea influenței mesopotamiene în arta Bizanțului sau în legătură cu nașterea artei copte, aproape toate completînd fericit alte observații făcute cu un deceniu înainte de către Ainalov în legătură cu marea pondere a Orientului în cuprinsul complexului fenomen de artă bizantină. Pe de altă parte, atragerea atenției asupra unor analogii între pictura bizantină și sculptura romanică, franceză sau germană (Vézelay, Moissac, Bamberg), ca și asupra altor legături între arta Bizanțului și aceea a Occidentului, conferă considerațiilor generale ale lui Dalton meritul unei viziuni largi, europene, a cărei justețe a fost sancționată de către cercetările ulterioare.

Cea mai mare parte a lucrării recenzate este închinată prezentării pe capitole a materialului documentar cunoscut în 1911, începînd cu sculptura și pictura, continuînd cu emailul, argintăria, țesăturile,

ceramica și sticlăria, pentru a încheia cu capitoarele sumare, dar nu lipsite de interes, asupra iconografiei și mai ales asupra ornamentului bizantin.

Desigur că, privită din punctul de vedere al datelor de artă și arheologie bizantină cunoscute astăzi, cea de-a doua parte a cărții lui Dalton este lacunară, după cum lipsa voită a unei părți privind arhitectura bizantină creează un gol de neînlocuit. Nu mai puțin însă fiecare capitol conține indicații prețioase și pentru cercetătorul de astăzi, existând chiar aporturi, ca cel privind ornamentica, de care trebuie să țină seama orice încercare de reluare în discuție a problemei.

În zilele noastre, când sfera studiilor de artă bizantină este atât de vastă pentru fiecare gen artistic sau categorie de monumente arheologice, când încercările de surprindere a genezei școlilor de artă regionale (din sud-estul Europei de pildă) sub influență bizantină sînt incomparabil mai avansate, încercarea de a strînge la un loc cunoștințele mai vechi despre

arheologia și arta bizantină și mai cu seamă magistrala expunere a tezei originilor eleanistice ale acestei arte sînt pline de sugestii pentru studiul unor probleme încă puțin cercetate (de exemplu relațiile dintre arta popoarelor migratoare și aceea a lumii mediteraneene și, implicit, între diferite regiuni artistice ale Europei în epoca prefeudală, fenomenul de provincializare a artei Bizanțului, sfîrșitul și ecourile ei).

Încheind, în vremea apariției lor, o primă etapă în cercetările de artă bizantină, lucrările recenzate fac legătura, peste o jumătate de secol, cu etapa actuală, de strictă specializare, amintind totuși specialiștilor că analiza erudită, de amănunt, nu se poate dispensa de o permanentă vigoare a spiritului de sinteză. Cărțile recent retipărite ale lui Ainalov și Dalton reîmprospătează în chip necesar, pentru alte generații de cercetători, principii de bază ale unei arte a cărei pondere în întreaga civilizație medievală nu poate fi niciodată îndeajuns de mult subliniată.

RĂZVAN TIFODORESCU

E. H. GOMBRICH

Art and Illusion

Ed. a 2-a, Londra, Phaidon Press, 1962

Plecind de la convingerea că istoria artelor este o îndeletnicire sterilă atîta vreme cît nu este alimentată de un strîns contact cu studiul omului, savantul englez E. H. Gombrich își intitulează în subtitlu lucrarea « un studiu asupra psihologiei reprezentării picturale ». Adevărul este că problematica volumului depășește cu mult domeniul legat de cercetarea creației plastice sub optica psihologului; rămîne însă important și semnificativ faptul că această preocupare coincide cu tendința de a confirma valoarea umanistă a istoriei artelor. Efortul de a « explica motivele neașteptatelor greutăți pe care artiștii le întîmpină atunci cînd într-adevăr doresc ca imaginile lor să semene cu natura » merge, de fapt, în sensul credinței că singura artă pe măsura omului este cea care se hrănește din realitate și urmărește să extragă din ea esența distilată a adevărilor.

În ce constă, din dublul punct de vedere al percepției vizuale și al expresiei plastice, conformitatea operei cu realitatea? Care este limita coincidenței dintre natura obiectivă și înregistrarea artistică? Acestor întrebări autorul se străduiește

să le dea un răspuns pe cale teoretică, precum și pe cale istorică. Preocupat de evoluția de-a lungul timpurilor a raporturilor dintre observație și capacitatea de a « relata » natura, Gombrich se oprește la procesul acesta « în sine », fără a aprecia explicit și categoric valoarea estetică și filozofică a realismului. Însuși titlul cărții, cuprinzînd termenul de « iluzie » pentru a desemna imitarea realității, și folosirea destul de frecventă a termenului de « artă iluzionistă » pentru creația care urmărește ca scop principal reflectarea naturii indică unele oscilări în această privință. Oscilări, fiindcă totuși termenul nu are în întregime coloritul negativ — de minus — cu care sîntem obișnuiți. Contextul folosirii lui îndeamnă la o meditație mai atentă și demonstrează în gîndirea autorului rezerve sănătoase. Socotind realitatea ca pe o sursă de informații și mesaje, iar pe artist ca pe un receptor al acestora, este firesc să fie pusă pe prim plan exactitatea informațiilor. Nevoia artistului de a-și crea un vocabular, necesitatea « unei limitări a posibilităților reprezentăionale » pentru a evita arbitrarul în selectarea datelor

realului sint « un izvor de forță artistică ». Acolo unde orice este cu puțință și nimic previzibil, comunicarea dispare. « Numai în granițele unei anumite constrîngerii — ale cărei aspecte principale Gombrich le cercetează pe rînd în capitolele cărții — circulația dintre mesajul realității și mesager poate căpăta viabilitate și încă viabilitate artistică, inexistentă fără corespondența cu adevărul vieții. Numai pentru că arta operează cu stiluri structurate guvernate de anumite tehnici și cu anume scheme ale tradiției reprezentările ei pot deveni și un instrument de informație și unul de expresie » (p. 319—320). Iată deci că « iluzia » devine parte integrantă din noțiunile « serioase », pierzînd trăsătura de « joc secund ».

Tema fundamentală a lucrării este încercarea de a stabili modul în care s-a dezvoltat contactul artistului cu elementul concret din viață. Acest contact, spune Gombrich, ținînd seama de rezultatele cercetărilor din domeniul psihologiei, al teoriei informației, al lingvisticii, nu se face decît în mod intermediat, determinat de ceea ce el numește, după împrejurări, « schemă mentală », « stereotipie a percepției », « experiență vizuală ». Aceste stări apercceptive, cunoscute de altfel și folosite în elaborarea sistemelor lor de gîndire de istorici de artă, istorici ai culturii și esteticieni mai vechi, ca Konrad Fiedler, sculptorul Adolf Hildebrand, W. Worringer, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Franz Wickhoff, redate în discuție de Dvořák și Sedlmayr, de Malraux și Ernst-Robert Curtius, sint studiate de Gombrich mai ales în lumina procesului de constituire psihologică a imaginii vizuale și apoi a procesului de constituire stilistică prin totalizarea imaginilor vizuale: constituire stilistică personală, constituire stilistică pe grupuri sociale. Ceea ce este însă esențial sint raporturile care se stabilesc între acțiunea celui care « face imaginea » și a celui care « o citește ». Existența « convențiilor » în formarea reprezentărilor nu este un fenomen nou descoperit, dar aprofundarea din punctul de vedere al comunicării dintre artistul plastic și privitor este o sarcină nouă și cu atît mai importantă, cu cit problema « lecturii » imaginii plastice a intrat astăzi în plin impas și în plin arbitrar subiectivist. Întreg capitolul intitulat « Psihologie și enigma stilului », o competență trecere în revistă a pozițiilor celor mai recente din domeniul psihologiei, de la cea a descendenților metodei psihanaliste la structura-

lism, converge către ideea că apropierea artistului de adevărul vieții, ca și a privitorului de adevărul operei de artă, se face pe drumul percepției condiționate de experiența schemei preexistente — de diverse categorii —, apoi corectată de noi experiențe intervenite pe parcursul actului de creație artistică.

« Limitele asemănării impuse de mediu și de schemă, legăturile în crearea imaginii între formă și funcție și, mai presus de toate, analiza rolului privitorului în rezolvarea ambiguităților fac singure plauzibilă afirmația că arta are o istorie pentru că iluziile artistice nu sint numai fructul, dar și instrumentul indispensabil pentru analiza pe care artistul are a o face aparențelor » (p. 24—25). Convingerea că arta nu este un produs realizat într-un spațiu psihic individual virgin, că nici un artist nu creează în afara activității predecesorilor, a unor tradiții constituite, este platforma de pe care autorul volumului pornește către valorificarea inovațiilor de creație posibile în cadrul stringențelor de tot felul care par a le încătușa, dar n-o fac întotdeauna, adeseori avînd un rol tocmai contrar, creator.

Istoria « reprezentării » imaginii plastice și istoria « interpretării » ei este susținută cu exemple numeroase, spicuite din arta tuturor timpurilor și din domeniul vizualității neartistice uneori, sau al genurilor artistice de mîna a doua. Sint interesante mai ales și convingătoare acele exemple care arată influența factorului social, cultural, deprinderile colective, habitudinile și erorile de ordinul schemelor mentale determinate de epoca respectivă. Astfel este, între altele, de același gen, citat cazul unei litografii datînd din 1836, reprezentînd catedrala Notre-Dame din Chartres și executată de un englez, Garland, într-un moment de maximă înflorire a artei topografice. Lucrată cu acuratețe și exactitate informativă, după cum ne-o dovedește fotografia aceleiași catedrale, are totuși o eroare de observație foarte semnificativă: tocmai arcurile mari, centrale, de tip romanic în realitate, sint redată în litografie tot ca gotice, pentru că autorul ei trăiește în plin romantism și pentru gîndirea estetică a perioadei respective catedralele franceze reprezentau expresia cea mai pură a goticului, în care deci nu mai « puteau » interveni alte elemente. Iată deci, spune Gombrich, un document artistic modest, de mîna a doua, care ne dovedește că artistul « nu a început cu pura impresie vizuală, ci

cu o idee sau un concept: cu schema stereotipă a unei catedrale. Informația vizuală individuală, trăsăturile distinctive menționate au intrat, ca atare, pe rubricile unui formular preexistent. Dar cum se întâmplă adeseori cu formularele, dacă ele nu au rubrici pentru anumite categorii de informații pe care le-am socotit esențiale, cu atât mai rău pentru calitatea informației » (p. 63). Comparația, adaugă Gombrich, are de altfel o valabilitate mai largă, ea se referă și la problema « repertoriului de motive », a repertoriilor iconografice în genere. Nici în științele exacte « idealul inductivist » al purei observații nu se mai aplică strict pentru că s-a dovedit a fi fost un miraj. Orice observație este de cele mai multe ori un răspuns la o întrebare pusă naturii și, ca atare, exprimă așteptarea acelui răspuns. Dacă răspunsul nu corespunde așteptării, adică ipotezei, intervine « corectarea », dar tot precedată de o altă ipoteză. Același lucru este valabil și pentru istoria descoperirilor vizuale în artă. « Trebuie să existe un punct de plecare, un standard de comparație, pentru a se putea începe procesul de a crea, conecta și corecta imaginea, pînă la încarnarea ei finală. Artistul nu poate porni de la nimic, dar își poate critica predecesorii » (p. 272). « Formele artistice, vechi sau noi, nu sînt însă niște pure duplicate a ceea ce artistul are în cap, după cum nu sînt duplicate a ceea ce a văzut în lumea exterioară. În ambele cazuri este vorba de operații efectuate într-un mediu cert, asimilat, un mediu crescut din tradiție și meșteșug, al artistului ca și al privitorului » (p. 314).

Din păcate însă, nu rezultă destul de clar, cu toate multiplele și uneori de-a dreptul senzaționalele exemple date de autorul cărții, cînd această prezență a schemelor mentale este un sprijin și cînd joacă un rol nefast, de frînă a creației. Poziția autorului în fața acestei realități psihologice, incontestabile, a apercepțiilor, analizate cu atîta strălucire și ingeniozitate, apare însă obiectivistă. Artă este un univers al valorilor, și nu numai al valorilor estetice; prin urmare, înregistrarea științifică a unui fenomen cu atîtea ecouri cum este cel al « vocabularului artistic », al modului de constituire a acestui vocabular, nu poate face abstracție de contradicțiile profunde din sînul însuși al fenomenului respectiv. De la ce limită și pînă la ce limită schema mentală trebuie înfrîntă? Unde stă pericolul ei, căci este sigur că stă undeva. Răspunsul la asemenea

întrebări este așteptat de cititor tocmai fiindcă autorul cărții nu se mărginește la aspectul psihologic strict al problemelor, ci intră în domenii mai vaste. Uneori accentul pus pe prezentarea « relațională » a legăturilor dintre observație și apercepție, adică mutarea problemei pe terenul purilor raporturi cantitative, abstracție făcîndu-se de conținutul imaginii artistice, te face să crezi că autorul pledează pentru sau, în orice caz nu respinge ideea unei interpretări estetice bazată pe comparații și relații cantitative între elementele de limbaj plastic. Alteori, această teză este contrazisă de felul în care Gombrich intercalează opera de artă plastică într-un imens țesut de semnificații legate de conținutul spiritual al creației plastice.

Întîlnim aici încă o dată o lucrare de vastă erudiție, intuiție fină și analiză riguroasă, ale cărei rezultate ne sînt deosebit de utile, dar pe care le simțim parcă insuficient de stringent încheiate într-o poziție categorică față de noțiunile esențiale manevrate — și în primul rînd, valoarea artei realiste, valoarea achizițiilor veridicității. Și, totuși, ar fi fost numai o chestiune de gradație metodologică, de trepte de parcurs. O demonstrează frumoasa încheiere a lucrării: « Misticul și iraționalistul greșeste atunci cînd socotește că intuiția trebuie întotdeauna să fie superioară rațiunii și infailibilă. Există « malentendouri » ale expresiei, așa după cum există și alte răspunsuri false. Contactul pe cale rațională poate ajuta la eliminarea unor asemenea erori, demonstrînd că o operă de artă nu poate avea un înțeles decît în cadrul unui stil și al unei « situații ». Îngustîndu-se astfel aria « malentendurilor », eroarea dispare; particularul în bogăția lui este nevoit să se strecoare prin țesutul conceptelor generale pe care-l facem noi atunci cînd ne punem atîtea întrebări. Alcătuit ca un instrument care să ne ajute să ne găsim calea prin universul lucrurilor concrete, limbajul nostru este de o sărăcie notorie cînd încercăm să analizăm și să categorisim lumea noastră interioară.

Investigînd dezvoltarea limbajului reprezentării, am putut să cîștigăm anumite perspective în articularea altor limbaje, de echivalență. Într-adevăr, veritabilul miracol al limbajului artelor nu stă numai în faptul că dă posibilitate artistului să creeze iluzia realității. Stă și în faptul că, în mîinile unui mare maestru, imaginea devine translucidă » (p. 329).

AMELIA PAVEL

NOTE DE LECTURĂ

HANS MÖHLE

Das Berliner Kupferstichkabinett

Berlin, Walter de Gruyter et Co., 1963. 84 p. 2 29 ilustr.

Prezentarea Cabinetului de stampe berlineze, alcătuită de Hans Möhle, este un foarte util îndrumător, destinat în primul rînd cercetătorilor care vizitează cabinetul, dar în egală măsură specialiștilor din domeniul graficii — istorici sau muzeografi. În 84 de pagini, pe hîrtie velină, cu cîteva ilustrații bine alese, cartea evocă un univers de opere artistice prețioase, cu grijă alese de-a lungul anilor, exemplare semnificative pentru o epocă sau un curent artistic.

Colecția cuprinde în momentul de față stampe în toate tehnicile din secolul al XV-lea pînă în zilele noastre, cu excepția stampelor extrem-orientale și a tuturor categoriilor de grafică aplicată, desene pînă în secolul al XVIII-lea, ilustrație de carte tot pînă în secolul al XVIII-lea, o fototecă de 120 000 de reproduceri, o clișeotecă și o bibliotecă de cîteva mii de lucrări științifice. Desenele și ilustrațiile începînd din sec. al XIX-lea, precum și grafica extrem-orientală, se află în colecția bibliotecii de artă. Un istoric al cabinetului ne face cunoscute strădaniile celor care l-au condus: achizițiile importante și operațiile de clasificare științifică a materialului. Înființat în 1831, se situează astăzi, deși cea mai tînără dintre marile colecții grafice europene, pe locul al

patrulea, după valoroasele colecții din Londra, Paris și Viena. Sub atenta conducere a unor specialiști ca Friedrich Lippmann (1876—1903), Max Lehr (1904—1908), Max Friedländer (1908—1929), Friedrich Wintler (1933—1957), cabinetul s-a îmbogățit cu opere și cataloage științifice. Istoricul este urmat de o scurtă expunere a principalelor tehnici de gravare foarte bine venită, cu atît mai mult cu cît autorul insistă asupra specificului estetic al fiecăreia dintre aceste tehnici, evidențiind trăsăturile artistice caracteristice derivate din ele.

Urmează o prezentare pe tehnici și țări a principalelor opere din creație, așezate în ordine cronologică. Prezentarea cuprinde indicațiile datelor de naștere ale fiecărui artist citat și foarte scurte caracterizări ale lucrărilor mai importante. Conținutul prezentărilor este succint, adecvat dimensiunilor lucrării, care are caracterul unui ghid științific.

Gravura în lemn germană veche este excepțional de bine reprezentată, de asemenea există cîteva rarități prețioase în gravura în acvaforte italiană (secolele al XV-lea și al XVI-lea); gravura franceză veche, gravura spaniolă sînt prezente cu lucrări valoroase. În ceea ce privește desenul, operele școlii germane — cu

opera lui Dürer în centrul ei —, ale școlii olandeze — cu Rembrandt ca punct culminant —, colecția berlineză se află la nivel egal cu marile colecții de desene din Amsterdam, Paris, Londra și Viena.

O bibliografie selectivă a cărților cuprinse în biblioteca de specialitate a Cabinetului de stampe berlinez și un indice de nume de artiști însoțesc volumul.

A. P.

ACAD. GEORGE OPRESCU,

Alexandru Ciucurencu

Editura Meridiane, București (1963), 71 p. cu 41 ilustr.

O foarte prețioasă carte apărută sub semnătura acad. prof. G. Oprescu, un studiu despre unul dintre cei mai interesați și dotați artiști ai picturii noastre actuale, Alexandru Ciucurencu, îmbogățește literatura de artă, în cadrul colecției « Maeștrii artei românești ».

De la început cartea atrage și impresionează prin claritatea expunerii, prin eleganța termenilor, concizia frazelor, cu alte cuvinte printr-un stil colorat, simplu și sugestiv. Se evidențiază încă o dată dublul caracter al studiilor neobositului istoric de artă: calitatea și precizia științifică și, în același timp, accesibilitatea expunerii pentru cele mai largi cercuri de cititori.

După lectura acestei cărți, specialistul, ca și cel mai simplu cititor, rămîne cu o imagine cît se poate de clară despre aportul lui Ciucurencu ca pictor și locul pe care-l deține în arta noastră. Prima frază cu care începe studiul este edificatoare în acest sens, relevînd discernămintul autorului și viziunea sa amplă asupra picturii românești. « Este probabil ca opera nici unui alt artist contemporan ajuns la celebritate — scrie autorul — să nu ofere posibilități mai evidente de a cunoaște și de a analiza mersul artei noastre plastice după primul război mondial, progresele înfăptuite de atunci pe calea, mai întîi a realismului, apoi, mai de curînd, a realismului socialist, ca cea a lui Alex. Ciucurencu » (p. 7).

Concepția studiului nu se deosebește, în linii mari, de alte lucrări foarte cunoscute ale acad. G. Oprescu; însă cursivitatea și acuratețea stilului, competența analizelor asupra fenomenului artistic Ciucurencu, în special, și al artei românești sau europene în general ne pun în fața unui studiu dintre cele mai realizate ale autorului. Personalitatea pictorului Ciucurencu este văzută în strînsă legătură cu evoluția și tradiția artei românești, ca

fenomen local, ținîndu-se seama și de interferențele ei cu arta universală.

Deși studiul este relativ scurt ca întindere de pagini, autorul, datorită unei exprimări concentrate, concise, reușește să prezinte în esență viața și opera artistului, de la un foarte sugestiv portret al omului Ciucurencu, pînă la cele mai complexe și delicate probleme estetice pe care le suscită opera acestui foarte înzestrat pictor.

Cartea acad. prof. G. Oprescu ne apare cu atît mai valoroasă, cu cît este prima încercare temeinică de a studia « viața și opera acestui fruntaș al artei contemporane » (p. 7), personalitate artistică dotată cu o sensibilitate rară, mai ales în ceea ce privește vocația sa de colorist.

Foarte interesant este urmărită evoluția artistului din anii de ucenicie petrecuți pe lîngă zugravul popular Mihail Paraschiv din Tulcea, din anii de studii la Școala de Arte Frumoase din București, apoi contactul direct cu atmosfera vieții artistice de la Paris, în plină criză culturală, unde se manifestau « ideile și crezurile artistice cele mai bizare », pînă la orientarea fermă pe calea realismului și apoi a realismului socialist.

Autorul are meritul de a scoate în evidență munca neobosită și perseverență a lui Ciucurencu, care a știut să folosească toate împrejurările pentru a-și spori măiestria artistică, ajungînd la o înțelegere profundă a problemelor-cheie ale picturii contemporane. După anii de studii solide la clasa lui C. Ressu, unde accentul era pus pe compoziție și desen, urmează contactul cu operele marilor maeștri din Luvru și conversațiile despre legile culorii cu profesorul său Lhote, pictorul teoretician, Ciucurencu caută și cugetă adînc asupra rosturilor picturii, ajungînd la o concepție proprie, matură, clădită pe un suport solid practic și teoretic.

Cu argumente temeinice, autorul relevă darurile de mare colorist ale artistului, arătând în același timp și valoarea desene-
lor sale, osatura solidă însă discretă a
picturii lui Ciucurencu, pe care n-au
sesizat-o unii admiratori nepricepuți, care
minimalizau calitatea sa de desenator.
Cu multă competență este caracterizată
personalitatea artistului, fire modestă, dis-
cretă, dar care s-a manifestat sincer, cu
un robust și tineresc optimism, « un liric
de calitate excepțională ».

De asemenea autorul a știut să prezinte
evoluția, drumul pictorului spre adevă-
rata artă, caracterizând fiecare treaptă a
acestui neabătut suș, de la preferințele
lui Ciucurencu pentru efecte de mare

rafinament pictural, până la cele mai
pasionate investigații în marea compoziție
monumentală.

Este interesantă sublinierea autorului,
relevând clar « pasul trecerii de la ceea
ce am putea numi poezie lirică, intimă
a artistului, la oda sau epopeea pictu-
rală, pas greu de făcut, dar pe care Ciucu-
rencu îl face repede, nu numai mulțu-
mită darului său natural, dar și efortu-
lui perseverent și consecvent pe care-l
depune » (p. 49). Cartea acad. prof. G.
Oprescu despre Ciucurencu îi dovedește
o dată mai mult viziunea amplă asupra
artei românești și universale.

GIL. COSMA

- T. BĂNĂȚEANU și MARCELA FOCȘA, *Ornamentația în arta populară românească* (album), București, Edit. « Meridiane », 1963, 50 p., 32 ilustr.
- BORIS ZDERCIUC, *Covorul maramureșean*, București, Edit. « Meridiane », 1963, 25 p., 38 de reproduceri.
- BORIS ZDERCIUC, *Tilișca, un sat din marginea Sibiului. Aspecte de cultură și artă populară*, Publicațiile Muzeului satului, București, 1963, 62 p., 30 ilustr. alb-negru, 1 hartă, 14 pl. color.
- Academia R.P.R., filiala Cluj, *Arta populară din Valea Jiului (regiunea Hunedoara)*, colectiv de redacție: Nic. Dunăre (redactor resp.), Sabin Belu, Ion Frunzetti, Leontin Ghergariu, Cornel Irimie, Paul Petrescu, Paul H. Stahl (membri), București, Edit. Acad. R.P.R., 1963, 588 p., 274 ilustr. alb-negru, 18 hărți, 15 pl. color.
- GH. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1963, 251 p., 65 fig., 56 pl.
- GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, Edit. Acad. R.P.R., 1963, 540 p., 311 fig., 8 pl. color.
- MIRCEA D. MATEI, *Contribuții arheologice la istoria orașului Suceava*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1963, 184 p., 27 fig.
- RADU POPA, *Cetatea Neamțului*, București, Edit. « Meridiane », colecția *Monumentele patriei noastre*, 1963, 78 p., 36 ilustr., 3 pl.
- ANA MARIA HENEGARIU, *Cetatea Bran*, București, Edit. « Meridiane », colecția *Monumentele patriei noastre*, 1963, 66 p., 21 ilustr., 7 pl.
- Artă orientală în România*, cuvint introductiv de acad. George Oprescu, București, Edit. « Meridiane », 1963, 2 p. text, 138 ilustr.
- Acad. GEORGE OPRESCU, *Théodore Géricault*, București, Edit. « Meridiane », 1963, 117 p. text, 29 de reproduceri.
- A. M. KANTOR, *Masereel*, București, Edit. « Meridiane », 1963, 44 p. text, 37 de reproduceri.
- V. V. TUROVA, *Jean Effel*, București, Edit. « Meridiane », 1963, 48 p. text, 25 de reproduceri.
- I. V. GOLOMȘTOK și I. A. KARETNIKOVA, *Pictura monumentală mexicană*, București, Edit. « Meridiane », 1963, 56 p. text, 35 de reproduceri.
- M. I. LIBMAN, *Hans Erni*, București, Edit. « Meridiane », 1963, 32 p. text, 19 reproduceri.
- ADINA NANU, *Theodor Pallady*, București, Edit. « Meridiane », 1963, colecția *Artă pentru toți*, 32 p., 11 reproduceri.
- Grișta 1933, Reproduseri*, text de Ion Jalea, București, Edit. « Meridiane », 1963, 2 p. text, 36 de reproduceri.
- Acad. GEORGE OPRESCU, *Maeștri ai picturii universale*, ediția a 3-a, București, Edit. « Meridiane », 1963, 5 p. text, 115 reproduceri.
- A. D. CEGODAEV, *Rockwell Kent*, București, Edit. « Meridiane », 1963, 32 p. text, 10 reproduceri.
- AMELIA PAVEL, *Tonitza*, București, Edit. « Meridiane », 1963, colecția *Artă pentru toți*, 32 p., 11 reproduceri.
- Acad. GEORGE OPRESCU, *Grigorescu*, ediția a 2-a, București, Edit. « Meridiane », 1963, Colecția *Maeștrii artei românești*, 84 p., 42 de reproduceri.
- Acad. GEORGE OPRESCU, *Grigorescu* (album), București, Edit. « Meridiane », 1963, 184 p., 87 de reproduceri.
- Acad. GEORGE OPRESCU, *Petrășcu*, București, Edit. « Meridiane », 1963, colecția *Maeștrii artei românești*, 80 p., 35 de reproduceri.
- Acad. GEORGE OPRESCU, *Ciucurencu*, București, Edit. « Meridiane », 1963, colecția *Maeștrii artei românești*, 72 p., 41 de reproduceri.
- PETRU COMARNESCU, *Jalea*, București, Edit. « Meridiane », 1963, colecția *Maeștrii artei românești*, 88 p., 47 de reproduceri.
- VASILE DRĂGUȚ, *Luchian*, București, Edit. « Meridiane », 1963, colecția *Maeștrii artei românești*, 80 p., 40 de reproduceri.
- MIRCEA DEAC, *Steriadi*, București, Edit. « Meridiane », 1963, colecția *Maeștrii artei românești*, 84 p., 43 de reproduceri.

DIN SUMARUL REVISTELOR STRĂINE INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

UMĚNÍ, 1963

- JOSEF CIBULKA, *Česke stejnodoskové polyptychy z let 1350—1450 (Böhmische aus gleich grossen Tafelbildern zusammengesetzte Polyptyche aus den Jahren 1350—1450)*, nr. 1, p. 4—24.
- JARMILA KRČALOVA, *Renesanční nástěnné malby zámku Bechyně (Die Renaissance-malereien des Schlosses Bechyně)*, nr. 1, p. 25—49.
- A. MERHATUOVA-LIVOROVA, *K problematice české architektury 12. století (Zur Problematik der böhmischen Architektur des 12. Jahrhunderts)*, nr. 2, p. 81—91.
- JAROSLAV PEŠINA—JAROMÍR HOMOLKA, *K problematice evropského umění kolem roku 1400 (zur Problematik der europäischen Kunst um 1400)*, nr. 3, p. 161—206.
- ANTONIN LISKA, *Vztahy českého sochařství k západnímu umění na rozhraní 15. a 16. století (Les rapports entre la sculpture tchèque et l'art occidental à la charnière des 15^e et 16^e siècles)*, nr. 4, p. 233—248.
- ALBERT KUTAL, *K problemu horizontální piet (Über das Problem der horizontalen Pietas)*, nr. 5, p. 321—359.
- JINDŘICH SÁMAL, *Edvard Munch und Prag*, nr. 6, p. 499—470.

ACTA HISTORIAE ARTIUM, 1963

- GÉZA ENTZ, *Le chantier cistercien de Kerc (Cirta)*, nr. 1, p. 3—38.
- F. LEVÁRDY, *Il leggendario ungherese degli Angió conservato nella biblioteca Vaticana, nel Morgan library e nell'«Ermitage»*, nr. 1—2, p. 75—138.
- S. MIHALIC, *Problematik der Rekonstruktion der Monomachos-Krone*, nr. 3—4, p. 199—243.
- DOBROSLAVA MENCLOVÁ, *Blockwerkkammern in Burghäusern und Bürgerhäusern*, nr. 3—4, p. 245—267.
- M. BOSCOVITS, *«Quello ch'è dipintori oggi dicono prospettiva» (Contributions to fifteenth century Italian art theory)*, partea a II-a, nr. 1—2, p. 139—170.
- L. RUDRAUF, *De la bête à l'ange (Les étapes de la lutte vitale dans la pensée et l'art d'Eugène Delacroix)*, nr. 3—4, p. 295—341.

ИЗКУСТВО, 1963

- MLADEN MLADENOV, *Румънска театрална декорация*, nr. 1—2, p. 61—63.
- ATANAS BOJKOV, *Делакроа*, nr. 3, p. 27—32.
- GHEORGHI PAVLOV, *Эл Греко*, nr. 6, p. 12—15.
- VASIL IONCEV, *Видоизменение графичната форма на буква та в наборните шрифтове*, nr. 6, p. 16—26.
- LILIANA N. MAVRODINOVA, *Стилист на земенските стенописи*, nr. 6, p. 27—34.

VELICICO KOLARSKI, *Въпроси на нашата съвремена художествена критика*, nr. 8, p. 3—5.

HRISTO KORACEVSKI, *Микеланджело да Караваджо*, nr. 8, p. 14—17.

ИСКУСТВО, 1963

- M. ALPATOV, *Окна туре простой и ина туре изыщной*, nr. 1, p. 52—57.
- E. NEKRASOVA, *Английские художники XVIII века об искусстве*, nr. 1, p. 58—63.
- M. FLEKEL, *Начало художественной репродукции (Гравюры Марк Антонио Раймонди по произведениям Рафаеля)*, nr. 2, p. 57—62.
- I. KUPTOV, *Экспрессионизм — искусство без будущего*, nr. 5, p. 51—58.
- K. KRAVCENKO, *Карл Миллес (1875—1955)*, nr. 6, p. 56—62.
- V. KEMENOV, *Реакционные устремления под флагом «новаторства»*, nr. 7, p. 58—65.
- P. BALARIE, *И. Е. Ретин и И. С. Куликов*, nr. 7, p. 66—67.
- E. KOJIN, *Картина Делакруа «Свобода на баррикадах»*, nr. 8, p. 55—59.
- A. KONDRATOV, *Семiotика и теория искусства*, nr. 11, p. 23—27.
- I. МАТА, *Против салонного натурализма и эклектики*, nr. 9, p. 53—58.

PRZEGŁAD ARTYSTYCZNY, 1963

- HELENA KRAJEWSKA, *Nie tylko Biennale (Bienala de la Venetia 1962)*, nr. 1 (11), p. 28—39.
- B. K., *«Wiener Schule»*, nr. 1 (11), p. 40—42.
- HELENA KRAJEWSKA, *Vicent fut hollandais*, nr. 2 (12), p. 13—18.
- SLAWOMIR BOLDOK, *L'exposition de la gravure soviétique*, nr. 2 (12), p. 19—21.
- ZBIGNIEW FLORCZAK, *Les limites de la métaphore (Expozitia «Metafore» din 1962)*, nr. 2 (12), p. 22—27.
- LECH GRABOWSKI, *La sculpture à la XXXI Biennale de Venise*, nr. 3 (13), p. 13—16.
- HELENA KOZAKIEWICZ, *La sculpture contemporaine d'Italie*, nr. 3 (13), p. 17—26.
- JEAN MICHEL SERRAZIN, *À propos de la critique d'art à Paris*, nr. 3 (13), p. 49—50.
- Z.F., *L'école de Paris à la période de «Tolérance»*, nr. 3 (13), p. 50—51.
- JEAN MICHEL SERRAZIN, *Luwr Nieznany*, nr. 4 (14), p. 20—24.
- ANDREJ SZPAKOWSKI, *Metryka amerykańskiego neorealizmu*, nr. 4 (14), p. 37—44.
- WOJCIEH SKRODZKI, *L'Art Bulgare*, nr. 5 (15), p. 22—30.

CHARLES STERLING, *Du nouveau sur le maître de Moulins*, noiembrie, p. 2 și urm.
DOUGLAS COOPER, *Georges Braque*, noiembrie, p. 26 și urm.

CONNAISSANCE DES ARTS, 1963

Signac, *ses amis, ses tableaux, ses yachts*, noiembrie, p. 118–123.

VÝTVARNÉ UMĚNÍ, 1963

OLGA MAKOVA, *K výstavě 100 let mělecké besedy*, nr. 8, 317–326.
JIRÍ PADRTA, *Teorie Maurice Denise*, nr. 8, p. 339–353.

BURLINGTON MAGAZINE, 1963

SEYMOUR SLIVE, *On the Meaning of Frans Hals «Malle Bobbe»*, octombrie, p. 432–436.
EDITH HOFFMANN, *The Paintings of Louis Corinth, de Charlotte Berendt-Corinth*, recenzie, octombrie, p. 450–452.

ALEXANDER WATT *Resurgence of subject in the Salon de Mai*, iulie, p. 37–39.
J. P. HODIN, *Edvard Munch, Founder of Expressionism*, octombrie, p. 180–183.

BILDENDE KUNST, 1963

HENDRICH BURCKHARDT, *Von der Würde des Gegenstandes (Zur Diskussion « Was ist malen »)*, nr. 11, p. 590–594.
EBERHARDT BARTKE, *Die Aufgaben der Marxistischen Kunstwissenschaften an unseren Museen*, nr. 10, p. 507–512, și nr. 11, p. 601–604.
Prof. I. FROLOW, *Der Abstraktionismus vom Standpunkt des Physiologen*, nr. 11, p. 605–606.
ERNST JAZDZEWSKI, *Naturstudium und Parteilichkeit*, nr. 9, p. 474–479.

ART NEWS, 1963

ROBERT MALLARY, *The air of art is poisoned*, octombrie, p. 34–37.

REPERTORIU DE EXPOZIȚII

Expoziția retrospectivă (grafică și pictură)

AUREL JIQUIDI

28 mai - 7 iulie 1963

Sala Dalles, București

Expoziția de pictură, sculptură și grafică a artiștilor
plastici craioveni (40 de lucrări a nouă artiști)

iunie - iulie 1963

Muzeul de artă din Craiova

Expoziția de pictură și desen

IOANA OLTEȘ

iunie - iulie 1963

Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de pictură

YVONNE HASAN

iunie - iulie 1963

Sala Galeriilor de artă, bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția de pictură

DUMITRU GHIAȚĂ-COLIBAȘI

30 iunie - 20 iulie 1963

Parcul de cultură și odihnă Herăstrău, București

Expoziția de pictură

PETRE HÎRTOPEANU

23 iunie - 23 iulie 1963

Sala de expoziții a cinematografului « Victoria »,
Piața Unirii, Iași.

Expoziția de pictură

GRIGORE SPIRESCU

iunie - iulie 1963

Sala Galeriilor de artă, bd. Magheru nr. 20,
București.

Expoziția de grup pictură și sculptură -
(artiști din Cluj)

ROMUL LADEA

LIVIU FLORIAN

ION MITREA

LUCIA PISO

PAUL SIMA

iulie 1963

Sala Galeriilor de artă, str. Onești nr. 1, București

Expoziția retrospectivă de sculptură

SPIRIDON GEORGESCU

iulie 1963

Parcul de cultură și odihnă Herăstrău, București

Expoziția de grafică

GAL ANA și LUCA EUGENIA

iulie 1963

Sala Căminului cultural, Anina, regiunea
Timișoara

Expoziția de grafică (note de călătorie din

R. P. Bulgaria)

IULIA HĂLĂUCESCU

iulie 1963

Bacău

Expoziția de pictură și grafică

DAN HATMANU

iulie - august 1963

Sala Galeriilor de artă, bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția de pictură

AURA DUȚESCU

august 1963

Sala Comitetului raional de Crucea roșie,
Urziceni

Expoziția de grafică
LITTECKI-KRAUS ELENA
august 1963
Muzeul de istorie, Baia Mare .

Expoziția de pictură
ADRIAN PODOLEANU
august-septembrie 1963
Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de grafică
ANGI PETRESCU TIPĂRESCU
August — septembrie 1963
Sala Galeriilor de artă, str. Onești nr. 1, București

Expoziția de grafică
CLARETTE WACHTEL
august -- septembrie 1963
Sala Galeriilor de artă, bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția « Desenul satiric în sprijinul păcii
contra incendiilor »
DUMITRU PETRICĂ
septembrie — octombrie 1963
Sala Nicolae Cristea, București

Expoziția de gravură
EVA CERBU
septembrie — octombrie 1963
Sala Galeriilor de artă, str. Onești nr. 1,
București

Expoziția tineretului (pictură, sculptură, grafică)
septembrie — octombrie 1963
Sala Dalles, București,

Expoziția de pictură
IACOB LAZĂR
octombrie 1963
Sala Galeriilor de artă, bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția de pictură
RODICA LAZĂR
octombrie 1963
Sala Galeriilor de artă, bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția de pictură și grafică
SLAVU LEONARD
octombrie 1963
Muzeul raional din Rimnicu-Vilcea

Expoziția de grafică
FODOR KALMAN (Petroșani)
octombrie — noiembrie 1963
Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de pictură și desen
TRAIAN BRĂDEAN
noiembrie 1963
Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de pictură
HAJOS EMERIC
noiembrie 1963
Arad

Expoziția de grafică
NELL COBAR
noiembrie 1963
Palatul culturii, Ploiești

Expoziția de sculptură
FLORICA IOAN
noiembrie — decembrie 1963
Sala Galeriilor de artă, bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția de pictură
AUREL NEDEL
noiembrie — decembrie 1963
Sala Galeriilor de artă, str. Onești nr. 1,
București

Expoziția de pictură
HRANDT AVAKIAN
decembrie 1963
Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 123,
București.

TUDOR VIANU

Comitetul de redacție al revistei noastre a pierdut prin moartea academicianului prof. Tudor Vianu pe unul din membrii săi apropiați.

Unul dintre sfătuitoarii noștri cei mai luminați, lector cu o atenție subtilă și multilateral direcționată, sensibil la orice valoare și sugestie nouă, Tudor Vianu ne-a fost un sprijin fidel, convins de rolul deosebit care-i revine artei în dezvoltarea unei culturi superioare.

Apărător elocvent al umanismului, Tudor Vianu trăia experiențele culturii ca pe niște experiențe de viață, cu intensitate și zburc, permutind valorile ei în zona celei mai vibrante sensibilități omenești. De la o astfel de concepție despre cultură și artă pornea experiența lui în fața unui text destinat publicării, pe care o privea ca un act de răspundere maximă. Răspundere științifică, desigur, dar nu numai atât, ci și răspundere etică față de cititorul care-și acordă întregul credit slovei tipărite. Apreciind drept o calitate de prim ordin noutatea, originalitatea punctului de vedere în cercetare, Tudor Vianu cerea, tot ca o condiție indispensabilă unui bun și interesant articol de istoria artei, acea elevație a gândirii care vine din prezența vie a spiritului de sinteză, din forța clarității, finețea nuanțării și eleganța stilului. Exigența lui inspira încredere și stimula. Observațiile făcute de el pe marginea unui text ne îndrumau meditația către spații de cultură vaste, fertile în sugestii noi, inedite.

Din acest punct de vedere, contribuția lui Tudor Vianu ca membru în Comitetul de redacție al revistelor noastre și cea cu prilejul altor colaborări, ne-a oferit de fiecare dată un înalt exemplu de conștiință științifică îndreptată cu curaj și competență către afirmarea valorilor artistice autentice.

Amintirea prezenței lui Tudor Vianu printre noi va rămâne un capitol luminos al activității Comitetului nostru de redacție.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

- * * Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- * * Jean Alexandru Steriadi—desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. G. Oprescu, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- * * Ștefan Popescu—desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. G. Oprescu și M. Popescu, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- OPRESCU, Istoria arhitecturii în România, vol. I, De la orînduirea comunei pri-

, ediția

E R A T Ă

364 p.,

252 p.,

51 p. +

Pag.	rînd.	în loc de:	se va citi:
66	col. 2 16 de jos	Istudov	Istudor
97	„ 1 8 „ „	97	95
170	„ 2 16 „ „	topografice	tipografice
173	„ 2 16 „ „	creație	colecție
178	„ 2 20 „ sus	P. BALARIE	P. BALAKIN
178	„ 2 6 și 10 de jos	SERRAZIN	SARRAZIN
182	„ 1 după rîndul 28 de sus		Expoziția de pictură LUCIA DEM. BĂLĂCESCU septembrie—octombrie 1963 Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132, București

« Studii și cercetări de istoria artei, Seria Artă plastică », nr. 1/1964

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

- * * Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- * * Jean Alexandru Steriadi—desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. G. Oprescu, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- * * Ștefan Popescu—desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. G. Oprescu și M. Popescu, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- GR. IONESCU, Istoria arhitecturii în România, vol. I, De la orinduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea, 541 p. + 8 pl., 57 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, Monumentul de la Adamklissi «Tropaeum Traiani», ediția a II-a, revăzută și adăugită, 748 p. + 7 pl., 75 lei.
- N. STOICESCU, Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București, 364 p., 35,60 lei.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, Arhitectura Renașterii în Transilvania, 252 p., 31,70 lei.
- N. DUNĂRE și colab., Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

STUDY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE

THEORY OF THE